This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

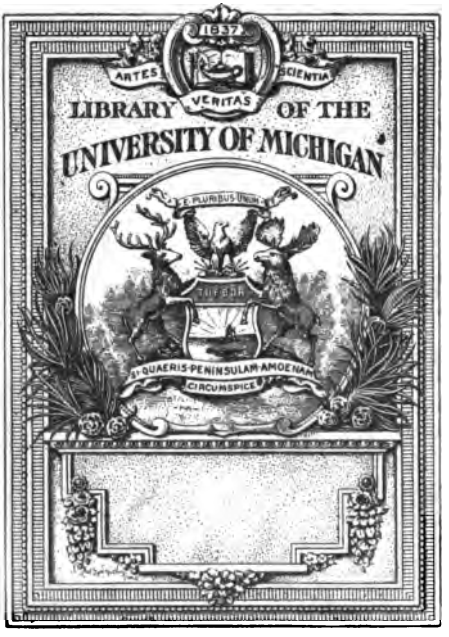
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A 927,442


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

838
L64la0
H

Parentheſen zu Leſſings „Laokoon“

Georg Haar:

Parentheſen zu Leſſings „Laokoon“

Motto: „Denken, das umfaßt das Beſte, was in uns iſt. Was zu Papiere gebracht wird, das taugt nicht viel.“ .. ..
(Ibſen: „Klein Eyolf.“)

Verlegt bei
Clauß & Feddersen, Hanau
1908

Alle Rechte vorbehalten

Druck von J. Scherz, Offenbach am Main

Herrn Professor Dr. Hermann Schlag

als Zeichen freundschaftlicher Verehrung und
:: Bekenntnis ästhetischer Ueberzeugungen ::
zugeeignet.

173171

Inhalt:

Einleitung
I. Die Arten der Dichtung
II. Die Arten der bildenden Kunst
III. Timanthes und Böcklin
IV. Tizian und Böcklin

Einleitung

In der Vorrede zum „Laokoon“ weist Lessing nach, daß weder der Liebhaber noch der Philosoph dazu berufen waren, die prinzipiellen Unterschiede zwischen Dichtung und Malerei aufzuspüren, sondern erst der Kunstrichter — erst Lessing selbst, dürfen wir heute den generellen Begriff spezialisieren. Goethe[1]) sagt darüber: „Man muß Jüngling gewesen sein, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessings „Laokoon“ auf uns ausübte. . . . Das so lange mißverstandene: ut pictura poesis, war auf immer beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar, die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nahe ihre Basen auch zusammenstoßen mochten.“ Der von Lessing gekennzeichnete prinzipielle Unterschied zwischen Vergil und dem Bildner des Laokoon, zwischen Homer und dem Maler der Helena und damit zwischen Dichter und bildendem Künstler überhaupt hat solange bestanden und wird solange bestehen, als es Dichtung und bildende Kunst giebt. Oder erkennen wir Makarts „Kleopatra am Nil“ und „Sterbende Kleopatra“ nach Shakespeare wieder? Oder sind „Wallensteins Zug nach Eger“ und „Seni an der Leiche Wallensteins“ von

[1]) „Dichtung und Wahrheit.“ 8. Buch.

Piloty Bühnenbilder nach Schiller? Oder haben wir Thomas „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ schon in Wagners Musikdramen gesehen? Oder bilden Böcklins „Odysseus und Kalypso“, „Daphnis und Amaryllis“ und „Prometheus“ Illustrationen zu Homer, Theokrit und Äschylos? Die Zahl solcher Beispiele ist Legion und ringt jeden Zweifel an die grundsätzliche Verschiedenheit der Poesie von der bildenden Kunst, „sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung (ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως)“ zu Boden. Auch, daß Lessing beide im großen Ganzen richtig charakterisiert hat, ließe sich aus den genannten und tausend anderen Beispielen mühelos dartun. In richtiger Erkenntnis ihres Wesens schied er die Spreu beschreibender Dichtung à la Hallers „Alpen“ von den Körnern echter Poesie und schnitt den Auswuchs allegorischer Darstellungen à la Cranachs Altarbild in der Weimarer Stadtkirche vom Baume der bildenden Kunst. Ein Verdienst, das kaum hoch genug angeschlagen werden kann. Dagegen sind viele andere seiner Konsequenzen sehr anfechtbar. Goethe schon (selbst Goethe!) hat ihm in manchem direkt widersprochen.[2])

Aber noch schlimmer steht es mit den Fundamenten seiner ästhetischen Anschauung. Es ist einfach falsch, daß Darstellung des Schönen, Vollkommenen den Endzweck der Kunst bilde. Kunst vermittelt nach Kant nicht eine Vorstellung von einem schönen Dinge, sondern eine schöne Vor-

[2]) Vgl. den Aufsatz „Ueber Laokoon“ in den „Propyläen“.

ſtellung von einem Dinge.[3]) Rembrandts „Schlafendes Schwein“ iſt ſeines Motivs wegen kein geringeres Kunſtwerk als das „Hundertguldenblatt.“[4]) Es iſt falſch, daß die Geſetze der griechiſchen Kunſt ſchlechthin als Kunſtgeſetze gelten müßten oder auch nur könnten. In der Kunſt und Poeſie, ſo lehrt Goethe, iſt die Perſönlichkeit alles.[5]) Die Germanen mußten alſo eine andere, eigene Kunſt, ihre Kunſt, und eine andere, eigene Äſthetik, ihre Äſthetik, ſchaffen.[6]) Falſch iſt ſchließlich, daß edle Einfalt und ſtille Größe zu allen Zeiten das Kunſtideal der Griechen geweſen ſeien. Die Ausgrabungen von Pergamon hätten wohl Winckelmann wie Leſſing eines Beſſeren belehrt.

Alle dieſe Irrtümer Leſſings kommen im „Laokoon“ zu deutlichem Ausdruck. Wie kann es da geſchehen, daß „das kleine Werk bis zum heutigen Tage intenſiver geſchätzt wird, als alle äſthetiſchen Arbeiten des 18. Jahr-

---

[3]) „Entfaltung und Verdeutlichung der im Objekt jeder Kunſt ſich ausſprechenden Idee iſt der gemeinſame Zweck aller Künſte.“ „Der Zweck aller Künſte iſt Darſtellung der Ideen.“ Schopenhauer: „Die Welt als Wille und Vorſtellung.“ I. 51.

[4]) Vgl. dazu Cap. IV.

[5]) „Schöne Kunſt iſt Kunſt des Genies.“ „Genie muß ein Talent ſein, dasjenige, wozu ſich keine beſtimmte Regel geben läßt, hervorzubringen: nicht Geſchicklichkeitsanlage zu dem, was nach irgend einer Regel gelernt werden kann; folglich muß Originalität ſeine erſte Eigenſchaft ſein.“ Kant: „Kritik der Urteilskraft.“ 46.

[6]) Vgl. dazu Cap. II.

hunderts zusammen genommen?“[7]) Fast könnte man das 19. Jahrhundert einbegreifen. Weder Praktiker wie Hogarth mit seiner Schlangenlinie und Zeising mit seinem goldnen Schnitt, noch Theoretiker wie Kant („Kritik der Urteilskraft“), Schopenhauer („Die Welt als Wille und Vorstellung“), Ed. v. Hartmann („Philosophie des Schönen“) und Lipps („Ästhetik“) können ihre Schriften dem „Laokoon“ an Popularität und Einfluß zur Seite stellen. Jene glichen dem Laboratoriumdiener Galvanis, der das Zucken der Froschschenkel bemerkte: ohne jegliche vorhergegangene Idee entdeckten sie zufällig Tatsachen und trugen damit lediglich Material zusammen. Diese erhoben sich über das durch die Entdeckung gelieferte Material zu freier Spekulation: damit sprangen sie von der Wissenschaft auf die Philosophie über, zwei Welten, so verschieden von einander, wie der Ton von der Luftwelle, wie der Ausdruck von dem Auge. Beide eröffneten von grundverschiedenen Seiten aus brauchbare Einzeleinsichten, im Ganzen aber stand der Vorschub, den sie speziell der Kunst leisteten, in keinem Verhältnis zu ihren Werken. Demgegenüber verdient der Mittelweg des Klassikers golden genannt zu werden, weil er ihn zwischen der Skylla spekulativer Philosophie und der Charybdis exakter Geometrie sicher hindurchgeführt hat. „Was den Wert Lessings ausmacht, ist die Vereinigung des Kunstsinns mit der Logik. Es ist zwar weder der

[7]) Dr. Th. Volbehr: „Giebt es Kunstgesetze?“

Kunſtſinn ſo rein, noch die Logik immer ſo echt; aber in dieſer Vereinigung ſind ſie vielleicht noch nie dageweſen; ja gewöhnlich ſchließen ſie ſich ſogar aus.“[8]) Dieſe glückliche Veranlagung wies ihn von ſelbſt auf die einzige Methode wahrhaft wiſſenſchaftlicher Forſchung, die ſchon der Stagirit gepredigt hatte: „erſt Tatſachen ſammeln, dann ſie denkend verbinden.“ Leſſing hat, wie Galvani, „beobachtete Tatſachen durch eine vorangegangene Idee untereinander verknüpft und dergeſtalt zu einem menſchlich durchdachten Wiſſen organiſiert.“[9])

Daß aber dieſe rein naturwiſſenſchaftliche Methode überhaupt auf die Kunſt anwendbar iſt, bedarf keines Beweiſes, denn „tout a des lois dans la nature.“[10]) „Cuiusque artis et disciplinae absunt (insunt) naturae (natura) principia quaedam et prospectiones et (as) secutiones.“[11]) „Der Kunſt geſchieht durchaus kein Abbruch, wenn man ſie in Regeln faßt, lehrbar und zu einer beſonderen Art Wiſſenſchaft macht. Selbſt das größte Genie bekundet ſich gerade in der Erfüllung der Geſetze. Aber es gilt hier nicht der Buchſtabe, ſondern der Geiſt des Geſetzes.“[12]) Denn „ein anderes iſt, ſich mit

[8]) Grillparzer: „Studien zur deutſchen Literatur.“

[9]) Dies und das Vorhergehende iſt frei nach analogen Darſtellungen von H. St. Chamberlain: „Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts.“ II. B. „Die Elemente des ſocialen Lebens.“

[10]) J. Wierz: „Oeuvres littéraires.“

[11]) Leone Battiſta Alberti: „De statua.“

[12]) Kurt Münzer: „Die Kunſt des Künſtlers.“ I.

den Regeln abfinden; ein andres ſie wirklich beobachten.“[13])

Aber noch in anderer Beziehung kann Leſſing den Äſthetikern als Vorbild und Ausgangspunkt dienen. „Das Werk eines Ariſtoteles wirkte auf die Wiſſenſchaft hemmend, weil dieſer helleniſche Meiſtergeiſt eiligſt nach Abſchluß verlangte, weil er keine Befriedigung kannte, ehe er ein fertiges, ſymmetriſches, durch und durch rationelles, menſchlich plauſibles Lehrgebäude vor Augen ſah.“ Leſſing giebt dagegen „mehr unordentliche Collectanea zu einem Buch, als ein Buch“[14]), d. h. er begnügte ſich mit der „Feſtſtellung eines Proviſoriums, welches das Anſammeln neuen Beweismaterials und damit ein weiteres Erkennen ermöglicht.“[15])

In dieſem Punkte wie in ſeiner Methode hat Leſſing neuerdings einen Nachfolger gefunden, der würdig

[13]) Leſſing: „Hamburgiſche Dramaturgie.“ 46. Stück. Vgl. dazu 96. Stück: „Nicht jeder Kunſtrichter iſt Genie: aber jedes Genie iſt ein geborener Kunſtrichter. Es hat die Probe aller Regeln in ſich.“

[14]) „Laokoon.“ Vorrede. Nicht ganz zutreffend, aber immerhin intereſſant iſt der Vergleich dieſer Stelle mit einem Citat aus Nietzſches Nachlaß: „Faſt jeder gute Schriftſteller ſchreibt nur ein Buch. Alles Andere ſind nur Vorreden, Vorverſuche, Erklärungen, Nachträge dazu; ja mancher ſehr gute Schriftſteller hat ſein Buch nie geſchrieben: zum Beiſpiel Leſſing, deſſen intellektuelle Bedeutſamkeit ſich hoch über jede ſeiner Schriften, jeden ſeiner dichteriſchen Verſuche erhebt.“

[15]) Chamberlain: „Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts.“ II. B. „Hellene und Germane.“

ſcheint, neben ihm genannt zu werden. Es iſt der ſchon citierte Kurt Münzer mit ſeiner „Kunſt des Künſtlers.“ Er fordert darin eine „praktiſche Äſthetik[15]), die nicht wie die theoretiſche etwa die Kunſtwirkung erklärt, ſondern ſie ermöglicht, nicht die äſthetiſche Freude dem Kunſtſtudierenden und Betrachtenden definiert und pſychologiſch, metaphyſiſch ausdeutet, ſondern ſie ihm verſchafft.“ Sein Werk ſoll nur Prolegomena bilden zu dieſer noch ungeſchriebnen Äſthetik der Künſtler.

Solche Prolegomena, wenn ſchon unendlich beſcheidenere, möchte auch die vorliegende Arbeit beiſteuern. Ihr Verfaſſer bekennt ſich offen zum Dilettantismus, dem ja Männer wie R. v. Jhering[17]) und H. St. Chamberlain[18]) mit einem Ehrenplatz in der Literatur das Recht des Daſeins erkämpft haben. Vielleicht aber hätte er auch als eingeſtandner Dilettant vor der Veröffentlichung dieſes Bändchens zurückgeſcheut, wenn ihm damit nicht ein Alp von der Seele gerollt wäre. Lange hat er gebraucht, ewig quälende Betrachtungen, zu beſtimmten Ueberzeugungen ausgeprägt, auf das Papier zu bannen und hofft wenigſtens in Einzelheiten

---

[15]) Sie iſt dasſelbe, was G. Semper („Der Stil“) als „empiriſche Äſthetik“ prophezeit, und E. v. Hartmann („Philoſophie des Schönen.“ Vorwort) als „angewandte Äſthetik“ von der Hand weiſt.

[17]) „Der Zweck im Recht.“ Vorrede zur erſten Auflage.

[18]) „Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts.“ Vorwort zur erſten Auflage.

Neues, Anregendes darzubieten. Sollten diese Zeilen aber keine Beachtung finden, ihm selbst haben sie doch genützt, denn „es ist nicht leicht möglich, ein Buch zu finden, das uns soviel lehrte wie das Buch, welches wir machen.“[19])

[19]) Aus Nietzsches Nachlaß.

I.

Die Arten der Dichtung

Wenn Schopenhauer[1]) die Poesie definiert als „die Kunst, durch Worte die Einbildungskraft ins Spiel zu versetzen“, und Lessing[2]) Handlungen als ihre eigentlichen Gegenstände feststellt, so bleiben die Unterschiede der drei Dichtungsarten[3]) in Bezug auf das nur allgemein gekennzeichnete Wie und Was ihrer Nachahmung einer besonderen Untersuchung vorbehalten.

Ist diese aber nicht graue Theorie? Keineswegs! Wenn Schiller in seinen Briefen an Goethe öfters andeu-

[1]) „Die Welt als Wille und Vorstellung“ II. 37. Ed. v. Hartmann nennt sie einfach „die Kunst des Phantasiescheins“. Vgl. auch Schiller: „Huldigung der Künste.“

[2]) „Laokoon“ XVI. Vgl. dazu Schopenhauer: „Die Welt als Wille und Vorstellung.“ I. 51. „Der Mensch, soweit er sich nicht durch seine bloße Gestalt und Ausdruck der Miene, sondern durch eine Kette von Handlungen und sie begleitender Gedanken und Affekte ausspricht, ist der Hauptgegenstand der Poesie, der es hierin keine andere Kunst gleichtut, weil ihr dabei die Fortschreitung zu statten kommt, welche den bildenden Künsten abgeht“.

[3]) Es kann hier von Lyrik, Epik und Dramatik nur als (fast idealen) Prototypen die Rede sein, die in der Praxis zwischen unzähligen Abarten und Uebergängen verschwinden. Denn mit Recht fragt Novalis („Fragmente“): „Sind Epos, Lyra und Drama etwa nur die drei Elemente jedes Gedichts — und nur das vorzüglich Epos, wo das Epos vorzüglich heraustritt, und so fort?“

tet, einmal auch nackt ausspricht, ein Gedicht sei desto poetischer, je weniger streng und vollständig es das Wesen seiner besonderen Gattung ausdrücke, so straft ihn die gesamte Literatur Lügen. Lessing hat demgegenüber die einzig richtige Meinung vertreten, ein Drama sei ein um so vollkommneres Gedicht, je mehr es Drama sei; das Drama müsse dramatische Schönheiten haben; was im Epos, im lyrischen Gedichte höchlich zu loben sei, das gereiche, ins Drama verpflanzt, zum gerechten Tadel, denn Schönes sei nur an der rechten Stelle schön.[4]) „Ein Dichter kann viel getan, und doch noch nichts damit vertan haben. Nicht genug, daß sein Werk Wirkungen auf uns hat; es muß auch die haben, die ihm vermöge der Gattung zukommen; es muß diese vornehmlich haben, und alle anderen können den Mangel derselben auf keine Weise ersetzen".[5]) Nur „der Stümper weiß in keiner Kunst, wovon die Rede ist, er ahmt affenmäßig nach und hat keinen Sinn

[4]) Citiert nach Otto Ludwig: „Shakespearestudien". „Mein Wille und Weg."

[5]) „Hamburgische Dramaturgie." 79. Stück. Vgl. Goethe: „Einleitung in die Propyläen". „Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben.

Die Künste selbst, sowie ihre Arten sind untereinander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen, ja sich ineinander zu verlieren; aber eben darin besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers, daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen und sie aufs Möglichste zu isolieren wisse."

für das Wesentliche der Kunst. Der echte Maler etc. weiß das Malerische und Unmalerische überall wohl zu unterscheiden. So ist es mit dem Dichter, dem Romancier, dem Reisebeschreiber. . . . Jede Kunst hat ihre individuelle Sphäre; wer diese nicht genau kennt und Sinn für dieselbe hat, wird nie Künstler.“[6]) Das Wesen der einzelnen Kunstgattungen sowie ihre Beziehungen und Unterschiede bilden also Probleme der praktischen Ästhetik.

Um die Untersuchung ab ovo zu beginnen, muß man im Dunkel fernster Urzeit herumtasten. Der erste Ausbruch von Lust oder Leid bildete den Ausgangspunkt für die Lyrik — und die Musik: der erste Jubelruf oder Schmerzensschrei war zugleich Wort und Ton des ersten Liedes.[7]) Das Streben, Vorstellungen zu vermitteln, erfand mündliche, d. h. sprachliche, und schriftliche, d. h. bildliche Darstellung: damit wurde es zur Mutter der Epik — und der bildenden Kunst.[8]) Das Verlangen nach Anschauung weckte das Streben nach Veranschaulichung: aus ihm konnte die Dramatik — und die Mimik erwachsen. Diese genügten gleichzeitig dem mächtigen Naturtriebe der Nachahmung, dem nur der Hunger und die Liebe an Stärke voranstehen und an Wichtigkeit gleichkommen.[9])

[6]) Novalis: „Fragmente“.

[7]) Ob und wieweit Dichtung und Musik überhaupt eine Kunst sind, fällt aus dem Rahmen der Untersuchung.

[8]) Ob die beiden Kinder ungleichen Alters sind, ist hier belanglos.

[9]) Nach Dr. Robert Hessen: „Geschichte des Theaters und der Schauspielkunst.“

Denn wenn dieſe beiden neben der Fortführung des Lebens überhaupt mit dem Kampf ums Daſein die Entwicklung der Kultur bedingen, ſo ſorgt jener für ihre Ausbreitung und Erhaltung. Mag er auch oftmals Mißbräuchen Vorſchub leiſten, ſo verſchwindet doch dieſer Schaden neben ſeinen ungleich größeren Verdienſten um die Kultur, von denen der Hinweis auf Dramatik und Mimik nicht das letzte iſt. — Zurück zum Thema! So oberflächlich der Blick auf die natürlichen Vorbedingungen auch war, ſo hat er doch deutliche Beziehungen zwiſchen Lyrik und Muſik, Epik und bildender Kunſt, Dramatik und Mimik erſpäht; Beziehungen[10]), die im Verlauf der Unterſuchung noch ſchärfer hervortreten werden.

Die erſten Leiſtungen, die wahrhaft als Kunſterzeugniſſe gelten können, liegen ſehr weit zurück; ſo weit, daß die vielumſtrittene Frage, ob Lyrik oder Epik älter iſt, noch immer ungelöſt dem Bienenfleiße der Gelehrten trotzt.[11]) Dagegen iſt es erwieſen, daß die

[10]) Von Ed. v. Hartmann („Philoſophie des Schönen.“ X. „Vorbemerkung über die Gliederung der freien Künſte“) zwar nicht entdeckt, aber zum erſten Male zuſammengeſtellt. Vgl. dazu das Citat von Goethe in Anm. 5.

[11]) Der Verfaſſer iſt trotz Scherer der Anſicht, daß Epik die ältere iſt (die unten entwickelte hiſtoriſche Reihenfolge trifft wohl auch hier zu), und daß die beiden anderen Dichtungsarten evolutioniſtiſch entſtanden ſind. Vgl. Dr. Eugen Wolff: „Prolegomena der literar-evolutioniſtiſchen Poetik.“

Dramatik erſt durchſchnittlich ein halbes Jahrtauſend ſpäter ihre erſten Dichtungen zeitigt. Alle drei aber danken in statu nascendi der Religion ihre Pflege und daher auch ihre Stoffe.[12]) Gebete bildeten die erſten Gedichte, und den Göttermythen oder Evangeliengeſchichten entlehnten die erſten Epen und Dramen ihre Stoffe. Für eine Gegenüberſtellung der Dichtungsarten wird es ſich demnach empfehlen, ſie auf ihren Höhepunkten zu betrachten.

Im Allgemeinen kann man beobachten, daß zunächſt die Epik, dann die Lyrik, zuletzt die Dramatik ihre Blüten entfaltet. Als typiſche Beiſpiele ſeien hier nur die griechiſche Literatur und die deutſche Literatur genannt. Den Entwiklungsgang dieſer kennzeichnen das Nibelungenlied, Walther von der Vogelweide und Schiller[13]), während die Etappen jener in Homer, Pindar und Sophokles gipfeln.

Eine ſo auffallend regelmäßige Chronologie liegt offenbar in der Eigenart der Dichtungsarten begründet. Dieſe offenbart ſich am klarſten in dem Verhältnis, das zwiſchen Subjekt und Objekt, d. h. zwiſchen Dichter und Vorwurf beſteht. Es kann da 1. der Gegenſtand, 2. die Form ſubjektiv oder objektiv ſein, d. h. der Dichter kann 1. ſeine eigene Empfindung oder einen fremden Stoff

[12]) Vgl. auch Cap. II.

[13]) Das Univerſalgenie eines Goethe läßt ſich ſolchem Schema nicht eingliedern.

bearbeiten, 2. ſelbſt beſchreiben und erzählen oder unmittelbar dramatiſch darſtellen. Hier muß bemerkt werden, daß jede Schilderung einer Empfindung als ſubjektiver Vorwurf aufzufaſſen iſt.[14]) Denn der Künſtler vermag den Gemütszuſtand anderer nur zu beſchreiben, indem er entweder ſich ſo in ihm einlebt, daß er ihn zu ſeinem eignen macht oder aber ſeinen eignen den andern aufpfropft.[15]) Demnach muß man die einzelnen Dichtungsarten folgendermaßen charakteriſieren. Epik iſt ſubjektive Darſtellung von Objektivem, Lyrik ſubjektive Darſtellung von Subjektivem und Dramatik objektive Darſtellung von Objektivem und Subjektivem. Es zeigt ſich alſo, daß der Menſch als Dichter wie als Denker denſelben Weg gewandelt iſt, der ſeine natürlichen Anlagen zu kultureller Ausbildung führen mußte. Denn der Vorwurf wächſt

---

[14]) Die analoge Begriffsdehnung eines objektiven Vorwurfes iſt aus rein praktiſchen Gründen für den Abſchnitt über Epik aufgeſpart.

[15]) Damit iſt die Subjektivität oder Objektivität (Naivität oder Sentimentalität) eines Dichters berührt, die hier nur als Gegenſatz zu der doppelten Objektivität oder Subjektivität einer Dichtungsart genannt werden ſoll. Wie unabhängig von dieſen jene exiſtiert, geht deutlich daraus hervor, daß beiſpielsweiſe Homer als Epiker, Goethe als Lyriker, Shakespeare als Dramatiker objektiv (naiv), Byron, Schiller, Wilde als Epiker, Lyriker und Dramatiker ſubjektiv (ſentimentaliſch) ſind. Dieſes äußerſt intereſſante Thema mit allen ihm verwandten Fragen iſt mit Recht unendlich viel und von verſchiedenſter Seite erörtert worden, findet aber hier nicht Raum.

nach dem ſubjektiven, ſeine Behandlung nach dem objektiven Pole zu an Schweiß und Preis für den Künſtler. Damit iſt auch erklärt, warum die anonymen Volksdichter in der Epik Unvergleichliches, in der Lyrik Treffliches, in der Dramatik ſo gut wie nichts geleiſtet haben. Viele ſind zur Mitarbeit an der Dichtung berufen, wenige nur auserleſen, die einſamen Höhen der vollkommenſten Darſtellungsart zu erklimmen.

Ueberhaupt enthält obiges Schema die Quinteſſenz der ganzen Unterſuchung; denn es skizziert die Knochengerüſte, freilich auch nur die Knochengerüſte der Dichtungsarten. Ihre lebendigen Geſtalten bedürfen einer Charakteriſtik im Einzelnen. Auch ſind ſie bisher nur unter dem einſeitigen Geſichtspunkte der Geſchichte betrachtet worden. Ein mehr wiſſenſchaftlicher ergiebt ſich aus der Frage, wie ſie ſich mit der eingangs erwähnten eigentlichen Aufgabe der Dichtung, nämlich Handlungen und mit dieſen Menſchen darzuſtellen, abfinden. Daß dabei die hiſtoriſche Reihenfolge: Epik, Lyrik, Dramatik durch die methodiſche: Lyrik, Epik, Dramatik erſetzt werden muß, ſowie die Richtigkeit dieſer letzteren, wird die folgende Ausführung beweiſen.

„Das lyriſche Gedicht iſt das Chor im Drama des Lebens — der Welt. Die lyriſchen Dichter ſind ein aus Jugend und Alter, Freude, Anteil und Weisheit lieblich gemiſchtes Chor.“[16]) Nur mit Künſtlerauge konnte das

[16]) Novalis: „Fragmente.“

Weſen der Lyrik ſo tief erfaßt, nur durch Dichtermund ſo klar gefaßt werden. Die herrlichen Worte des Romantikers enthalten implicite faſt alles, was eine nüchterne Unterſuchung explicite darbieten kann. Die Lyrik ſtellt die ſeeliſche Reaktion gegen einen beliebigen Eindruck dar oder, beſſer geſagt, eine Gemütsverfaſſung, die in irgend einem Zuſammenhange, ſei dieſer kauſativ oder konſekutiv oder auch rein willkürlich, zu einem äußeren Einfluß gedacht werden muß oder kann. Schon aus dieſer allgemeinen Definition geht hervor, daß ſie das eigentliche Stoffgebiet der Dichtung verläßt, um auf das der Muſik überzutreten.[17]) Dieſe geborene Darſtellerin von Empfindungen und Stimmungen, „die größte Malerin von Seelenzuſtänden und die allerſchlechteſte für materielle Gegenſtände“[18]), geht fehl, wenn ſie Natureindrücke, Sichtbares und hörbares, äußerlich allein nachbilden

---

[17]) Man mißverſtehe dieſe Stelle nicht. „Die Muſik braucht ihren idealen Gehalt, d. h. die in ihr zum Ausdruck gelangenden Gefühle und Stimmungen nicht erſt aus der Poeſie zu entlehnen, ſo wenig wie die Lyrik in Betreff derſelben bei der Muſik auf Borg zu gehen hat, ſondern beide ſchöpfen mit verſchiedenen Eimern aus demſelben für beide offenſtehenden Brunnen.“ Ed. v. Hartmann: „Philoſophie des Schönen.“ X. A. 2. a. Vgl. Nietzſche: „Die Geburt der Tragödie.“ „Dies iſt das Phänomen des Lyrikers: als apolliniſcher Genius interpretiert er die Muſik durch das Bild des Willens, während er ſelbſt, völlig losgelöſt von der Gier des Willens, reines, ungetrübtes Sonnenauge iſt.“

[18]) A. W. Ambros: „Kulturhiſtoriſche Bilder aus dem Muſikleben der Gegenwart.“

will, ſtatt dieſelben in den Brennpunkt der künſtleriſchen Empfindung zuſammenzufaſſen und nur das auszuſprechen, was durch jene Eindrücke innerlich geweckt wurde.“[19]) Denn ſchließlich „hätte ſie ja gar keine Berechtigung zu exiſtieren, wenn man das, was ſie ausſpricht, ins klare Wort überſetzen oder in Oel malen könnte.“[20]) „Sie drückt daher nicht dieſe oder jene einzelne und beſtimmte Freude, dieſe oder jene Betrübnis, oder Schmerz, oder Entſetzen, oder Jubel, oder Luſtigkeit, oder Gemütsruhe aus; ſondern die Freude, die Betrübnis, den Schmerz, das Entſetzen, den Jubel, die Luſtigkeit, die Gemütsruhe ſelbſt, gewiſſermaßen in abstracto, das Weſentliche derſelben, ohne alles Beiwerk, alſo auch ohne die Motive dazu.“[21]) Umgekehrt alſo „hat nicht die Muſik den unbeſtimmten Sinn: ſie ſagt einem jeden dasſelbe, ſie ſpricht zum Menſchen und ſagt nur menſchlich Gefühltes. Eine Mehrdeutigkeit kommt erſt zum Vorſchein, wenn jeder in ſeiner Weiſe den Gefühlseindruck, den er empfängt, in einen beſonderen Gedanken faſſen, wenn er das flüſſige Weſen der Muſik fixieren, das Unausſprechliche ausſprechen will.“[22]) Das alles läßt ſich in den Vergleich zuſammendrängen: wie

[19]) Dr. Franz Brendel: „Geſchichte der Muſik in Italien, Deutſchland und Frankreich.“

[20]) Dr. F. v. Hiller: „Aus dem Tonleben unſerer Zeit.“

[21]) Schopenhauer: „Die Welt als Wille und Vorſtellung.“ I. 52.

[22]) Moritz Hauptmann: „Die Natur der Harmonik und der Metrik.“

die Zahl ein Abſtrat von Gegenſtänden iſt, ſo iſt's die Muſik von Empfindungen.[23]) Demgegenüber muß die Lyrik ſich mehr an das Konkrete halten, mehr das Kasuiſtiſche hervorkehren, das in der generaliſierenden Muſik verſchwindet. Damit aber tritt ſie entweder auf das Gebiet der Malerei (z. B. Goethe: „Ueber allen Gipfeln iſt Ruh . . " und Heine: „Mein Herz, mein Herz iſt traurig . . ") oder auf das der Kontemplation (z. B. Goethe: „Wer nie ſein Brot mit Tränen aß . . " und Grillparzer: „Schatten ſind des Lebens Güter . . ") über, je nachdem ſie ihre ſubtilen Vorwürfe in einem beſtimmten Bilde oder in einem beſtimmten Gedanken feſtzuhalten ſucht.[24]) Im erſten Falle „geht das Wollen (das perſönliche Intereſſe der Zwecke) und das reine Anſchauen der ſich darbietenden Umgebung wunderſam gemiſcht durcheinander: es werden Beziehungen zwiſchen beiden geſucht und imaginiert; die ſujektive Stimmung, die Affektion des Willens, teilt der angeſchauten Umgebung und dieſe wiederum jener ihre Farbe im Reflex mit."[25]) Meiſt bildet die freie Natur dieſe Umgebung, weil „die Dichtung gerade dann am meiſten von der Seele zu ſagen weiß, wenn

[23]) Vgl. dazu Leibnitz: „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi." (Leibnitii epistolae collectio Kortholti: ep. 154)

[24]) Vgl. Nietzſche: „Die Geburt der Tragödie." „. . . die lyriſche Dichtung als die nachahmende Effulguration der Muſik in Bildern und Begriffen . . ."

[25]) Schopenhauer: „Die Welt als Wille und Vorſtellung." I. 51.

ſie Landſchaft giebt.“[26]) Durch ſubjektive Darſtellung eines äußern Eindrucks ſeine ſeeliſche Reaktion zu ſchildern[27]), iſt alſo der eine Weg des lyriſchen Dichters. Auf dem andern läßt er den Eindruck ganz außer acht und vermittelt die ſeeliſche Reaktion durch eine von ihr veranlaßte Kontemplation. Dieſe aber „muß intuitiv bleiben und darf nicht abſtrakt begriffliche Gedankenreflexion werden. . . Der echte geborene Dichter denkt gar nicht mit Gedanken ſondern mit fortſchreitenden Anſchauungen, denen der ideale Gehalt immanent iſt, welcher bei anderen Menſchen in Gedanken einen Ausdruck ſucht . . . er iſt außer Stande, über den gedanklichen Inhalt ſeiner kontemplativen Lyrik zuverläſſige Rechenſchaft zu geben . . und wird nicht in Verſuchung kommen, ſeine Gedanken in Verſe zu ſetzen, wie der Dilettant es oft tut.“[28]) Bild wie Kontemplation kann der durch ſie geſchilderten Stimmung analog oder auch conträr ſein, jedenfalls aber iſt daran feſtzuhalten, daß weder Bild noch Kontemplation um ihrer ſelbſt willen, d. h. objektiv auftreten. „Wenn Künſtler von Natur ſprechen, ſubintelligieren ſie immer die Idee, ohne ſich's deutlich bewußt zu ſein“ ſagt Goethe[29]), und die Lyrik „hat nicht um ſeiner eigenen Wahrheit willen dem ide-

[26]) Rainer Maria Rilke: „Worpswede.“

[27]) Vgl. die obige Definition der Lyrik.

[28]) Ed. v. Hartmann: „Philoſophie des Schönen.“ X, B. 1. C. β.

[29]) „Sprüche in Proſa.“ „Maximen und Reflexionen.“ VI.

alen Gehalt ſinnlich anſchauliche Geſtalt zu verleihen, ſondern um ſeinen weſentlichen und geſetzmäßigen Zuſammenhang mit den Grundſtimmungen und Urgefühlen der Seele offenbar zu machen" lehrt Hartmann.[30]) — Nach allem Geſagten iſt wohl klar, daß Lyrik und Muſik mit verſchiedenen, ſich wechſelſeitig ergänzenden Mitteln den gleichen Zweck verfolgen.[31]) Wie Waſſerſtoff und Sauerſtoff ſich kraft ihrer Affinität reſtlos zu Waſſer verbinden, ſo tun es Wort und Weiſe zum Liede. „Die Vermählung von Rede und Ton iſt die edelſte Ehe, die je geſchloſſen worden."[32]) Wie beide zueinander paſſen, läßt ſich noch aus rein äußerlichen Ähnlichkeiten erkennen. Beide ſind ohne Rhythmus kaum zu denken: der aber kann bei beiden die verſchiedenſten Formen annehmen. Während Epik und Dramatik jede Repetition oder Variation verpönen, ſind dieſe in der Lyrik gang und gäbe[33]) (z. B. Goethe: „Gieb von dem weichen Pfühle . . . " und Falke: „Nachts in der träumenden Stille . . . "). „Daß übrigens die Zugabe der Dichtung zur Muſik uns ſo willkommen iſt, und ein Geſang mit verſtändlichen Worten uns ſo innig erfreut, beruht darauf, daß dabei unſere unmittelbarſte und unſere mittel-

[30]) Vgl. Anm. 28.

[31]) Vgl. Goethe: „Poeſie und Muſik bedingen ſich wechſelweiſe und befreien ſich ſodann wechſelſeitig."

[32]) Dr. F. v. Hiller: „Aus dem Tonleben unſerer Zeit."

[33]) In den Parallelismen der Juden erſcheinen ſie ſogar zum Syſtem erhoben.

barſte Erkenntnisweiſe zugleich und im Verein angeregt werden: die unmittelbarſte nämlich iſt die, für welche die Muſik die Regungen des Willens ſelbſt ausdrückt, die mittelbarſte aber die der durch Worte bezeichneten Begriffe. Bei der Sprache der Empfindungen mag die Vernunft nicht gern ganz müßig ſitzen. Die Muſik vermag zwar aus eigenen Mitteln jede Bewegung des Willens, jede Empfindung auszudrücken; aber durch die Zugabe der Worte erhalten wir nun überdies auch noch die Gegenſtände dieſer, die Motive, welche jene veranlaſſen.“[84]) Den idealen Urzuſtand freilich, wo Dichter, Tonkünſtler und Sänger in einer Perſon vereinigt waren, hat ſchon die Schrift, mehr das Papier, am meiſten der Druck eingeſchränkt und zuletzt verdrängt. Fortſchreitende Kultur bedeutet eben Differenzierung.[85]) Aber man braucht kein prinzipieller laudator temporis acti zu ſein und kann doch angeſichts der vielen Lieder ohne Worte und Gedichte ohne Weiſe mahnen, möglichſt oft im Liede Lyrik und Muſik zu vereinen, deren natürliche Grundlagen, wie oben gezeigt, ſchon dieſelben waren. Retournons à la nature!

„Es war einmal . . .“, dieſe Signatur der Vergangenheit iſt auch die der Epik.[86]) Der Epiker entlehnt alſo dem Objektiven ſeinen Vorwurf, er wie der

[84]) Schopenhauer: „Die Welt als Wille und Vorſtellung.“ II. 39.

[85]) Dieſe Regel wird durch eine Ausnahme wie Wagner nur beſtätigt.

[86]) Eckardt: „Vorſchule der Äſthetik.“ II.

bildende Künſtler. Nur bedarf der Begriff des Objektiven einer Erweiterung. Dem Proeumion „Es war einmal . . .“ kann ebenſogut ein Lebensroman Ludwigs II. wie das Märchen vom Mann im Monde folgen. Denn es iſt gleichgültig, ob der Künſtler mehr ein Stück Wirklichkeit nachahmt oder ſeiner Phantaſie freieren Lauf läßt. Wenn er ſich ſelbſt nicht widerſpricht, ein anderer kann es nicht tun, denn er iſt „allwiſſend.“[37]) Der Künſtler hat Recht und nicht der Geſchichtsforſcher. Thomas Corneille brauchte ſeinen „Grafen von Eſſex“ nicht zu widerrufen, den Voltaire hiſtoriſcher Unwahrheit zieh, und Fritz von Uhde darf Chriſtus in die Gegenwart verſetzen, den der Hiſtoriker faſt zwei Jahrtauſende zurückdatiert.[38]) Der Künſtler hat Recht und nicht der Naturwiſſenſchaftler. Die Götter Homers haben nicht darunter gelitten, daß Anaxagoras ſie wegen ihrer anthropomorphiſchen Mängel begeiferte, und Böcklins Kentauren ſind nicht daran geſtorben, daß Dubois-Reymond ſie ihrer in der Natur unmöglichen Organiſation wegen zum Tode verurteilte.[39]) Aber ſind denn dieſe Phantaſiegebilde Objektives? Offenbar liegt in ihnen ein perſönliches, d. h. ſubjektives Moment, denn die einzelnen Völker wie die einzelnen Künſtler weiſen eigene, ihnen eigentümliche Gebilde auf. (Die Aſſyrer ihre Flügeltiere,

[37]) Vgl. Novalis: „Fragmente.“

[38]) Vgl. Leſſing: „Hamburgiſche Dramaturgie.“ 23. Stück.

[39]) Vgl. Münzer: „Die Kunſt des Künſtlers.“ IX.

die Ägypter ihre Sphinxe, Wolfram von Eſchenbaſch ſeine Graisſage, E. Th. A. Hoffmann ſeine Geſpenſternovellen und alii alia.) Alle aber ſetzen ſich aus natürlichen Elementen, d. h. Objektivem zuſammen. Wenn nun auch ihrer Zuſammenſetzung ſelbſt ein Perſönliches, Willkürliches, ſicher Subjektives zu Grunde liegt (beiſpielsweiſe der Sphinx bei Ägyptern und Griechen das Geheimnisvolle, Rätſelhafte, den Geſpenſtern von E. Th. A. Hoffmann und E. A. Poe die Wahnvorſtellungen eines Alkoholikers), ſo müſſen ſie doch zu künſtleriſcher Verwertung erſt objektiviert werden, d. h. erſt als fertige Gebilde, in denen ſich das Subjektive reſtlos gelöſt hat, ſind ſie als künſtleriſcher Vorwurf brauchbar. Alſo bleibt doch Objektives (incl. Objektiviertes) das Stoffgebiet der Epik und der bildenden Kunſt. Dieſe Freiheit in der Wahl des Stoffes reſultiert aus der Freiheit in ſeiner Behandlung. Wie der Maler viele Dinge auf einer Leinewand vereinigt, ſo der Epiker viele Begebenheiten in einem Werk, ſofern nur Dinge und Begebenheiten ſich durch innern Zuſammenhang zu einem künſtleriſchen Ganzen vereinigen. Wie der Maler einmal Einzelheiten zeigt, ein andermal Hauptzüge wegläßt, ſo verweilt der Epiker einmal bei Detailsſchilderungen und macht ein andermal Sprünge. Mit dieſen Ähnlichkeiten iſt aber auch der prinzipielle Unterſchied zwiſchen Epiker und bildendem Künſtler berührt. Wie Muſik und Lyrik die gleichen Gegenſtände ihren Mitteln gemäß auf verſchiedene

Weiſen behandeln, ſo auch bildende Kunſt und Epik. Jene bedarf zu ihren zeitlos coexiſtierenden Compoſitionen der Körper, dieſe zu ihren raumlos ſequenten Evolutionen der Handlungen. Sie befaßt ſich alſo mit den eigentlichen Gegenſtänden der Dichtung, aber dieſe ſind ihr mehr Mittel zum Zweck als Selbſtzweck. Der epiſche Held lebt mehr in den Ereigniſſen, als daß er ſie herbeiführt, geht mehr durch die Handlung durch, als daß er ſie bedingt, und iſt dem Zufall, d. h. der Willkür des Dichters untertan. Erhaben über die drei Einheiten behandelt dieſer ſeinen Stoff mit einer Souveränität, die er allen andern Poeten voraushat. „Die Erzählung kann, was an verſchiedenen Orten zu derſelben Zeit geſchah, nacheinander darſtellen, das nachher Geſchehene früher, als das vorher Geſchehene, und umgekehrt.“[40]) Ja noch mehr! „Nicht nur der Märchenerzähler (Scheherezade), ſondern auch der Ependichter (Arioſt) bricht ſeine Erzählung eben da ab, wo ſie am ſpannendſten wirkt. Jener verſchiebt die Fortſetzung auf den folgenden Tag, dieſer auf den folgenden Geſang.“[41]) Dieſe Subjektivität tritt ſchließlich auch äußerlich ſichtbar hervor. Homer apoſtrophiert Götter, Muſen und Helden, der Dichter der Nibelungen macht Bemerkungen in erſter Perſon, und

---

40) Otto Ludwig: „Epiſche Studien.“ „Die Spannung in der Erzählung und im Drama.“

41) Meyers Konverſations-Lexikon: „Epiſche Dichtung.“

Dante hat selbst die 3 Reiche durchwandert, um davon berichten zu können.

Man gestatte hier eine Abschweifung vom Thema, die helle Streiflichter auf die schon behandelten Hauptarten der Dichtung zu werfen verspricht. Eine Nebenart nämlich, die Balladendichtung, ist das Mittelding zwischen Lyrik und Epik. Die Ballade incl. Romanze[42]) verbindet die erzählte Begebenheit des Epos' mit der einheitlichen Grundstimmung des Gedichtes. Daher ist in ihr die Begebenheit kärger aber eindrucksvoller als im Epos, die Stimmung ausführlicher aber matter als im Gedicht geschildert. Vielleicht darf man sogar soweit gehn, das lyrische Element einer Ballade daraufhin zu untersuchen, ob die Stimmung zu einer Kontemplation kryställisiert (z.B. Schiller: „Bürgschaft" und „Ring des Polykrates")[43])

42) Natürlich auch incl. Novelle, denn Ballade: Novelle-Epos: Roman. Die Hintergliedер sind einfach Bruchteile der Vordergliedер. Doch kann man den Roman nicht als Epos in Prosa, noch die Novelle als Prosaballade bezeichnen, weil es kaum ~~von der Willkür des~~ Dichters, sondern von der Art des Vorwurfes abhängt, ob er in gebundne oder ungebundne Rede paßt. Man kann das Heldenlied nicht in Prosa umsetzen, den Roman nicht versifizieren, ohne monströse Gemächte zu erhalten.

43) Es ist für Schiller charakteristisch, daß die lyrische Stimmung sich bei ihm auch in der Ballade als Kontemplation niederschlägt, wie sie es durchweg in seinen Gedichten tut. Er steht damit in diametralem Gegensatz zu Goethe, dessen Balladen und Gedichten ein landschaftliches Bild zu Grunde liegt. Hierin tritt der oben erläuterte, tief innerliche Unterschied zwischen einem naiven, objektiven Dichter wie Goethe und einem sentimentalischen, subjektiven wie Schiller deutlich zu Tage.

oder in ein Stück Natur hineinprojiciert (z. B. Goethe: „Erlkönig“ und „Fischer“) erscheint. Jedenfalls treten ihre beiden Elemente durch ihr Verhältnis zur Musik klar hervor. Auf Grund des lyrischen Bestandteils erwuchs die liedartige Vertonung à la Schubert und Löwe, während der epische Gehalt das Melodram à la Schumann und Schillings zeitigte.

Wie eine rassereine Dichtungsart aussieht, soll heißen eine solche, die ausschließlich die eigentlichen Gegenstände der Dichtung behandelt, zeigt nur das Drama. Zwar ist nicht jede Handlung dramatisch, wohl aber alles Dramatische Handlung.[44]) Wagner hat also völlig Recht, wenn er auf dem Titelblatt von „Tristan und Isolde“ Handlung als Synonym für Drama gebraucht. Um nun Handlung, nichts als Handlung darstellen zu können, zwingt die Dramatik nicht allein zur Schilderung ihrer Außenwelt alle anderen Künste sowie die gesamte Technik in ihren Dienst, sondern ruft sogar zur Vermittlung ihres Innenlebens eine neue Kunst wach. Erst durch diese „tritt sie in das Tageslicht des Lebens ein.“ Es ist kaum Zufall, daß Shakespeare und Molière Schauspieler, Iffland und Raymund auch Dramatiker gewesen sind. Jedenfalls gehört genaue Kenntnis der Mimik zur Vorbildung des Dramatikers. Die Kunst des Schauspielers

44) Die Schwierigkeit einer Definition des Dramatischen kann umgangen werden, weil die landläufige Verallgemeinerung des Wortes einen viel plastischeren, wenn auch weniger scharfen Begriff davon giebt.

zerfällt in einen dem Gehörssinn und einen dem Gesichtssinn zugewandten Teil. Bei jenem ist sie unselbständiger, bei diesem mehr selbstschöpferisch tätig. Deshalb wird der Name Mimik häufig auf diesen ihren Teil spezialisiert.[45]) Aus dieser doppelten Richtung mimischer Betätigung ergiebt sich das gegenseitige Verhältnis von Dramatik und Mimik, das dem von Lyrik und Musik ähnelt. Dort aber verbindet sich die Dichtung mit einer Kunst, die so ausschließlich Generelles, Abstraktes bildet, daß sie selbst daneben kasuistisch, konkret erscheint, während sie hier mit einer Kunst zusammentritt, die so kasuistisch, konkret darstellt, daß sie selbst Generelles, Abstraktes zu behandeln scheint. Es kommt also darauf an, daß Dramatiker und Mime einander in die Hand arbeiten, d. h. daß der Mime sich sklavisch an die Worte des Dichters klammert, dieser ihm dafür in der eigentlichen Mimik (vulgo Spiel) Raum zu freier Betätigung seiner Künstlerschaft giebt. Der Mime soll nicht mit pathetischen Gebärden oder geistreichen Mätzchen herumarbeiten, wo der Dichter das Schwergewicht in die Worte verlegt hat. Wer sich erinnert, wie Sonnenthal als Wallenstein die Worte spricht: „Max, bleibe bei mir, . . . " oder „Gut' Nacht, Gordon! . . . ", der wird wissen, was gemeint ist. Andrerseits muß der Dramatiker es oft dem Mimen

45) Aus demselben Grunde hat dieser Teil eigene Kunstarten herausgebildet wie Pantomime und Ballett, die sich mit Nachahmung von Bewegung befassen.

anvertrauen, das auszudrücken, was er nicht in Worte faſſen will oder kann. Man denke nur an die gewaltigen Stellen im „Wallenſtein“, wo Buttler von Wallenſteins Hinterliſt erfährt oder wo Wallenſtein ſelbſt den alten Piccolomini als Verräter erkennt.

Wenn es nun gilt, das Weſen jeder der drei Dichtungsarten mit einem Schlagwort zwar nicht zu erſchöpfen, aber doch zu kennzeichnen, ſo bietet ſich in dem Satze: „Nomina sunt omina“ eine brauchbare Handhabe zu Definitionen, in denen die voranſtehenden Ausführungen gleichzeitig eine immerhin beachtenswerte Beſtätigung erfahren. Danach iſt lyriſches Gedicht, was man zur Lyra geſungen hat, alſo Gefühlsäußerung, Epos Wort, d. h. Erzählung und zwar von Begebenheiten, und Drama Handlung.[46])

Dieſe innerliche Verſchiedenheit der drei Dichtungsarten kommt ſelbſt in ihrem ſprachlichen Gewande zum Ausdruck. Die Lyrik, die den Tiefen der Seele entſprudelt, ergießt ſich in die mannigfaltigſten Formen, die den abwechſelungsreichen Inhalt nach Möglichkeit zu charakteriſieren ſuchen. Die Epik, deren Breite ſprüchwörtlich iſt, wird durch lange, gleichmäßige Verſe gekennzeichnet, während die Dramatik in kurzen, gedrungenen Zeilen ihr entſprechendes Ausdrucksmittel findet. Beide aber verwenden weit weniger Sorgfalt auf Rhythmik und Wohllaut (Alliteration und Aſſonanz) als die Lyrik, deren

46) Vgl. Ariſtoteles: „Poetik.“ III.

nahe Beziehung zur Muſik alſo ebenfalls aus ihrer äußeren Form hervorgeht. Mag man das Metrum immerhin für eine Gedächtnisſtütze erklären, früher hat es ſicher als ſolche gedient; aber es iſt mehr, denn es beſteht noch heute, wo alles, ſelbſt die Volkspoeſie ſchwarz auf weiß protokolliert wird. Ein Produkt dieſer Zeit iſt die Leſepoeſie, die die obige Regel über die Verteilung der Versarten durchbricht. Doch iſt es bezeichnend, daß nur die beiden Darſtellungsmöglichkeiten für Objektives ſich der Proſa bedienen können und bedienen. Wie mit dem Metrum, ſo verhält es ſich mutatis mutandis mit dem Reim. Uebrigens weiſt das äußere Gewand der Dichtungsarten denſelben Kulturfortſchritt auf, der in der obigen Definition zu Tage trat. Knapp und klar hat ihn Novalis[47]) gekennzeichnet mit ſeinem genialen Aphorismus: „Monotonie — Polytonie — Harmonie. [Rede — Geſang — Recitativ — oder beſſer Rezitativ (Epos) Geſang (Lyra) echte Deklamation (Drama).]“

Damit iſt die Unterſuchung beim Vergleich gelandet. Bisher iſt jede Dichtungsart für ſich, gleichſam in der Iſolierzelle betrachtet worden. Aber erſt durch ihre Gegenüberſtellung kann ihre Gegenſätzlichkeit in voller Schärfe hervortreten, kann namentlich das Drama in ſeiner Eigenart voll erfaßt werden. Wenn Hebbel[48]) ſagt: „Den Stoff des Dra-

47) „Fragmente“.

48) „Mein Wort über das Drama.“

mas bilden Fabel und Charaktere", und Bulthaupt[49]) lehrt: „Das Weſen des Dramatiſchen iſt die äußere Darſtellung einer inneren Bewegung", ſo beſtätigen beide implicite die Behauptung der Hegelſchen Äſthetik, daß die Dramatik die Syntheſe der in der Epik und Lyrik einſeitig auseinandergetretenen Momente der Poeſie vollzieht, oder, mit den Worten der obigen Definition, daß ein dramatiſcher Vorwurf aus Objektivem und Subjektivem beſteht, während Epik und Lyrik nur je eine der beiden Welten darſtellen. Auch der Hiſtoriker muß die Entſtehung dramatiſcher Dichtung auf eine Verbindung von epiſchen und lyriſchen Elementen zurückführen. Das Verdienſt, ſie zum erſten Male, wenn auch zunächſt unverbunden, zuſammengeſtellt zu haben, wird dem ſagenumwobenen Thespis zugeſchrieben. Sie völlig zu verſchmelzen, beſſer geſagt, ſie reſtlos in einer Handlung aufzulöſen, hat erſt (nach mehr als 2000 Jahren) Shakespeare, vielleicht nur Shakespeare vermocht.[50]) Immer wieder erliegt der dramatiſche Dichter der Verſuchung, ſtatt logiſcher Entſchlüſſe empfindſame Ergüſſe, ſtatt knapper Handlung lange Berichte vorzuführen. Selbſt ein ſo ausgeſprochner Dramatiker wie Schiller giebt in ſeinen Monologen (z. B. „Tell" IV. 3. „Jungfrau"

49) „Dramaturgie des Schauſpiels."

50) Vgl. Otto Ludwig: „Shakespeare-Studien." „Die ſhakespeariſche iſt die eigentlichſt dramatiſche Form, wenn das Werden und Wachſen das Dramatiſche iſt, was es auch wirklich iſt."

IV. 1.) und Reden (z. B. „Piccolomini“ I. 4. „Tell“ I. 4.) lyriſch ebenſo Herrliches als dramatiſch Verfehltes. Demgegenüber vermag der britiſche Meiſter nicht nur Monologe (z. B. „Richard III“ I. 1.), ſondern ſogar Liebesworte (z. B. „Romeo und Julia“ III. 5.) mit dramatiſchem Leben zu durchdringen. Noch widerſpenſtiger aber als das lyriſche Element der Empfindungsäußerungen ſträubt ſich das epiſche der Vorfabel gegen dramatiſche Bearbeitung. Berüchtigt iſt in dieſer Beziehung Werners Erzählung in Uhlands „Herzog Ernſt von Schwaben“ (II.). Daß aber ein Dramatiker von Gottes Gnaden die längſten Vorfabeln in Handlung umſetzen kann, hat Ibſen mit ſeinen unvergleichlichen Expoſitionen bewieſen. Aus all dem geht hervor, daß der Dramatiker mit der reichen Geſtaltungskraft des Epikers und der tiefen Empfindung des Lyrikers noch einen nüchternen Scharfſinn verbinden muß, um die centrifugalen Einzeläußerungen ſeiner dichteriſchen Schöpferkraft zu einem höhern Ganzen zu verſchweißen.[51]) Drum hat Montesquieu Recht zu ſagen: „Les poètes dramatiques sont les poètes par excellence“[52]). Deutlicher noch als am Vorwurf des Dramatikers kommt das in ſeiner Darſtellungsweiſe zum Ausdruck. Kirchmanns[53]) Lehre, daß es die ſceniſche Darſtellung oder Aufführung iſt, welche den Unterſchied der Dramatik von

51) Vgl. Grillparzer: „Zur Dramaturgie.“

52) „Lettres persanes.“ 137.

53) „Äſthetik.“ II. 176.

den vorhergehenden Dichtungsarten bedingt, wird auch in der obigen Definition ausgedrückt, indem diese die objektive Darstellungsweise der Dramatik der subjektiven der Epik und Lyrik entgegenstellt. Gerade dies Objektivierungsvermögen zeichnet den Dramatiker vor allen andern Dichtern aus. Denn indem er rein äußerlich seine Gestalten ohne eigene Kritik der Jury des Publikums ausliefert, hat er sie auch tief innerlich autonom gemacht. Der dramatische Held wie jede dramatische Figur *spricht* nicht allein für sich selbst, sondern *handelt* auch selbstständig. Daraus geht die Notwendigkeit einheitlicher Handlung, logischer Entwicklung und des ganzen kunstreichen Aufbaues hervor; damit sind alle Willkürlichkeiten des Dichters wie Zufälle und Wunder ausgeschlossen. Ja sogar die Einteilung in Akte entzieht sich seiner Willkür. Man kann das rein äußerlich schon daran erkennen, daß meist ein Abschied, ein Aufbruch den Akt abschließt oder gereimte Schlußzeilen den natürlichen Abschnitt betonen. Diese Objektivität der Darstellung hat noch weitere Folgen. Die Empfindung, die der Lyriker als eine fertige schildert, muß der Dramatiker motivieren. Die Begebenheiten, die der Epiker als in der Vergangenheit abgeschlossen erzählt, muß der Dramatiker in der Gegenwart entwickeln. Während also Lyrik und Epik sich an die Phantasie wenden und außer dem geistigen Erfassen eine sinnliche Vorstellung erfordern, die niemals über ein gewisses Helldunkel hinauskommt,

erleichtert die Dramatik das geistige Erfassen durch die klar gegebene Vorstellung. Damit hängt auch zusammen, welchen Grad von Spannung jede der drei Dichtungsarten erweckt. Das lyrische Gedicht, das einen Zustand schildert, ruft überhaupt keine Spannung hervor. Schon der erste Vers gibt die Stimmung an, alle folgenden sind nur zu ihrer Verdeutlichung nötig. Die Erzählung versetzt schon eher in eine gewisse Spannung. Sehr groß aber kann und darf sie nicht sein, weil sie sonst in ein Mißverhältnis zur epischen Breite treten würde. Den höchsten Grad von Spannung hingegen erzeugt die lebendige Realität scenischer Vorführung. Jeder Augenblick einer dramatischen Entwicklung ist ein Hinweis auf den nächsten. Kein Wunder also, wenn der Dramatiker tiefere Wirkungen erzielt als jeder andere Künstler. Goethe[54]) sagt von ihm: „Ein großer dramatischer Dichter, wenn er zugleich produktiv ist und ihm eine mächtige, edle Gesinnung beiwohnt, die alle seine Werke durchdringt, kann erreichen, daß die Seele seiner Stücke zur Seele des Volkes wird.“ Dieser fast dämonische Einfluß kann freilich auch zum Schaden der Allgemeinheit ausgenützt werden. Der Staat sucht dieser Gefahr durch die Theatercensur zu steuern, deren prinzipielle Berechtigung Lessing nachgewiesen hat.[55]) Daß sie keine Er-

54) Eckermanns Gespräche. 1. April 1827.

55) „Laokoon.“ II.

findung der Neuzeit ist, beweist eine Stelle bei Herodot[56]), die hier als treffliches Beispiel für die Macht der Dramatik genannt sei. Als Phrynichos seine „Μιλήτου ἅλωσις“ auf die Bretter gebracht hatte, war solches Weinen im Theater entstanden, daß der Dichter zu einer Geldbuße von 1000 Drachmen verurteilt, und die Aufführung seines Werkes verboten wurde. Aber auch heute noch in unsrer verhältnismäßig nüchternen Zeit kann man im Theater je nach Art des Gebotenen laute Lachsalven oder unterdrücktes Schluchzen vernehmen.

So ist die Vergleichung der drei Dichtungsarten auf eine Hervorhebung der Dramatik hinausgelaufen. Schopenhauer[57]) sagt: „Als der Gipfel der Dichtkunst, sowohl in Hinsicht auf die Größe der Wirkung, als auf die Schwierigkeit der Leistung ist das Trauerspiel anzusehen und ist dafür anerkannt“, und Wagner[58]) schreibt: „Das Kunstwerk, welches allen Zeiten als das vollendetste

[56]) Historien VI. 21.

[57]) „Die Welt als Wille und Vorstellung.“ I. 51.

[58]) „Gesammelte Schriften.“ Vgl. andere Stellen: „Das Drama überragt die Schranken der Dichtkunst dadurch, daß seine Wirkung einzig im Erhabnen liegt.“ „Nur im vollendetsten Kunstwerke, im Drama, vermag sich die Anschauung des Erfahrenen vollkommen erfolgreich mitzuteilen, und zwar gerade deswegen, weil in ihm durch Verwendung aller künstlerischen Ausdrucksfähigkeiten des Menschen die Absicht des Dichters am vollständigsten aus dem Verstande an das Gefühl, nämlich künstlerisch an die unmittelbarsten Empfängnisorgane des Gefühls, die Sinne, mitgeteilt wird.“

gelten muß, ist das Drama, weil hierin die höchste und tiefste Absicht sich am deutlichsten und allgemeinverständlichsten kundgeben kann."

Sucht man nun im weiten Lande der Dramatik, das sich von der Pantomime bis zum Musikdrama, von der Ausstattungsposse bis zur Tragödie erstreckt, nach den höchsten Erhebungen, so muß man wohl die Tragödie (incl. Schauspiel und große Oper) nennen, deren Gipfelpunkte in fast allen Literaturen die klassische Periode bedeuten, und von der Napoleon das Kaiserwort an Geist gesagt hat: „Die Tragödie ist die Schule der großen Männer."

II.

Die Arten der bildenden Kunſt

Dem Anfang der vorſtehenden Unterſuchung entſprechend ſoll auch dieſe beginnen. Ed. v. Hartmann nennt die bildenden Künſte „die bloß räumlichen Künſte der zeitloſen Ruhe vermittelt durch Geſichtswahrnehmung“[1]), eine ebenſo ſcharfe als knappe Definition, die hier als Ausgangspunkt für die Gabelung in Mittel und Vorwurf der Darſtellung durch die bildende Kunſt dienen ſoll. Ihr Material ſind anorganiſche Körper (bei der Malerei chemiſcher, bei der Skulptur mineraliſcher Art), ihre eigentlichen Gebiete nach Leſſing Körper (meiſt organiſche Gebilde, im beſonderen Lebeweſen, vor allen Menſchen).[2]) Wie-

[1]) „Philoſophie des Schönen.“ X. A. 1.

[2]) „Laokoon.“ XVI. Wenn Goethe ſagt („Einleitung in die Propyläen.“ 1798): „Der Menſch iſt der höchſte, ja der eigentliche Gegenſtand bildender Kunſt“, ſo bleibt Leſſings allgemeinere Faſſung vorzuziehen. Denn mit Recht ſagt Goethe ſelbſt an andrer Stelle („Ueber Laokoon“. 1797): „Alle hohen Kunſtwerke ſtellen die menſchliche Natur dar; die bildenden Künſte beſchäftigen ſich beſonders mit dem menſchlichen Körper“, die Muſik befaßt ſich zumeiſt mit den Empfindungen des Menſchen, die Dichtung mehr mit ſeinen Handlungen, und nur die Mimik ahmt ihn im Ganzen nach. Vielleicht liegen dieſer Gliederung die drei von Kant klargeſtellten Formen unſerer Erkenntnis zugrunde, indem die bildende Kunſt den Menſchen im Raume darſtellt,

derum kommt es darauf an, innerhalb dieſer allgemeinen Einſichten die feineren Unterſchiede der einzelnen Arten bildender Kunſt bloßzulegen. Die praktiſche Bedeutung ſolch theoretiſcher Unterſuchung erhellt aus dem analogen Paſſus im vorigen Kapitel. „Der Bildhauer muß anders denken und empfinden als der Maler, ja er muß anders zu Werke gehen, wenn er ein halberhobenes Werk, als wenn er ein rundes hervorbringen will.“[3])

Dies Citat weiſt gleichzeitig auf eine Frage hin, deren Beantwortung eine unerläßliche Vorausſetzung der beabſichtigten Unterſuchung bildet, die Frage, wieviel und welche Arten die bildende Kunſt überhaupt aufzuweiſen hat. Daß die Architektur nicht zu ihr gehört, ſondern für ſich allein ſteht, haben äſthetiſche Autoritäten wie Schopenhauer[4]) und Hartmann[5]) ein für allemal klargelegt.[6]) Es bleiben alſo noch drei Arten von Werken

---

die Muſik in der Zeit, die Dichtung in der Kauſalität (ſoll heißen in dem, womit der Menſch vornehmlich dem Raume, reſp. der Zeit oder Kauſalität angehört). Vgl. auch Profeſſor Dr. Max Diez: „Allgemeine Äſthetik.“ 68 und 69.

[3]) Goethe: „Einleitung in die Propyläen.“

[4]) „Die Welt als Wille und Vorſtellung.“ I. 43.

[5]) „Philoſophie des Schönen.“ Vorbemerkung.

[6]) Das läßt ſich auch ohne wiſſenſchaftliche Theorie etwas laienhaft aus der Praxis herleiten. „Alle Kunſt iſt zwecklos“ (Oskar Wilde's Vorrede zum „Bildnis des Dorian Gray“). Das Kunſthandwerk da-

der bildenden Kunſt: die Skulptur, das Relief und das Bild. Jeder ſchärfer Zuſehende muß aber auf den erſten Blick erkennen, daß das Relief nur eine Miſchung aus Elementen der Skulptur und Malerei ohne eigenes Charakteriſtikum darſtellt. Hier kommen demnach nur Skulptur und Malerei in Betracht; der Reliefkunſt ſoll am Schluſſe kurz Erwähnung getan werden, um ihren völligen Mangel an Eigentümlichkeit ſtringent zu beweiſen.[7])

Eine Unterſuchung der natürlichen Grundlagen für Malerei und Skulptur dürfte noch heikler und dabei noch fruchtloſer ausfallen, als bei den Dichtungsarten. Hier mag alſo die Feſtſtellung genügen, daß auch Malerei und Skulptur, wie die Dichtung, ja wie wohl alle Künſte, der Religion ihre anfängliche Entwicklung verdanken. Danach wird es ſich auch empfehlen, die hiſtoriſche Seite der bildenden Künſte zuletzt zu betrachten und zunächſt auf ihre Darſtellungsarten einzugehn, um auf Grund dieſer ihre Darſtellungsgebiete abzugrenzen.

---

gegen verfertigt Gebrauchsgegenſtände. Infolgedeſſen hat jedes Kunſtwerk nur einen (idealen) Liebhaberwert, während dem Produkt des Kunſthandwerks auch ein (realer) Tauſchwert innewohnt. Alſo gehört die Architektur zum Kunſthandwerk.

7) Daß dagegen alle Abarten (wie Zeichnung, Stich, Diorama und Panorama) überhaupt unberückſichtigt bleiben, und Malerei und Skulptur, wie oben Lyrik, Epik und Dramatik, nur gewiſſermaßen als Pole gekennzeichnet werden können, verſteht ſich wohl von ſelbſt.

Der grundlegende Unterſchied zwiſchen den beiden bildenden Künſten, der alle weiteren Verſchiedenheiten bedingt und deshalb als Ausgangspunkt für die beabſichtigte Unterſuchung geeignet erſcheint, beſteht darin, daß die Plaſtik dreidimenſionale, die Malerei zweidimenſionale Gebilde ſchafft. Davon geht Ed. von Hartmann[8]) aus und kennzeichnet die Plaſtik als „die Kunſt des reinen Formenſcheins", die Malerei als „die Kunſt des Augenſcheins." „Der reine Formenſchein kann auch durch den Taſtſinn und Muskelbewegungsſinn vermittelt werden." Der erblindete Michelangelo erkannte durch Betaſten die Schönheiten der aufgefundenen Herakles-figur.[9]) Im Allgemeinen aber will auch die Skulptur beſehen, nicht begriffen werden. Wer an dieſer Banalität zweifelt, findet ſie bei Hartmann ſtringent bewieſen, wenn ihn nicht ſchon die Berührungsverbote aller Skulpturenſammlungen zu überzeugen vermögen. Gegenüber dem ſozu-

[8]) „Philoſophie des Schönen." X. A. 1. a.

[9]) Vgl. Denis Diderot: „Salons." „La sculpture est faite et pour les aveugles et pour ceux qui voient. La peinture ne s'adresse qu'aux yeux. En revanche, la première a certainement moins d'objets et moins de sujets que la seconde. On peint tout ce qu'on veut. La sévère, grave et chaste sculpture choisit." Vgl. auch Profeſſor Dr. v. Oettingen: „Die bunte Menge." „Vom Bildhauer muß man ſagen, daß er neben dem Auge auch den Taſtſinn in Anſpruch nimmt, wobei der Taſtſinn in der eigentlichen Bedeutung auch erſetzt werden kann durch das innere Gefühl für Plaſtik, nämlich für das Vortreten und Zurückweichen der Flächen."

ſagen ſtereometriſchen Verfahren der Plaſtik, die ihren Vorwurf in ſeiner vollen Körperlichkeit nachahmt, projiziert die Malerei die dritte Dimenſion auf die Fläche der andern beiden, ſodaß ſie gewiſſermaßen geometriſche Probleme behandelt. Dadurch wird ſie naturgemäß zur Benutzung, ja Ausnutzung der Farbe gedrängt, während die Plaſtik überhaupt nicht koloriert oder ſich mit matter Tönung begnügt. Dieſer Konſequenz des erſtgenannten Grundunterſchiedes ſei noch eine weitere hinzugefügt. Die Malerei ſtellt einen Ausſchnitt aus der Natur dar, einen Blick in die Welt, der mehrere Dinge zugleich überſchaut. Jedes Wandbild bedeutet ein Fenſter. Die Plaſtik ahmt einen einzelnen Gegenſtand nach und hebt ihn aus ſeiner natürlichen Umgebung heraus. Eine Skulptur paßt nirgends und überall hin.

Aus dieſer ihrer Darſtellungsweiſe ergiebt ſich ohne weiteres das eigentliche Stoffgebiet für jede der beiden bildenden Künſte.

„Die Plaſtik ſtellt die Gegenſtände in ihrer vollen Körperlichkeit dar. Daraus nun ergiebt ſich unmittelbar eine ſelbſtverſtändliche Konſequenz. Was in ſolcher vollen Körperlichkeit dargeſtellt werden ſoll, muß ſolcher Darſtellung würdig ſein. Und was für ſich, herausgenommen aus dem umgebenden Raum, und damit aus dem Zuſammenhange mit anderm, das dem Raum angehört, dargeſtellt werden ſoll, muß für ſich allein höchſte Bedeutung haben. Dies iſt aber zunächſt der Menſch,

und nach ihm andere lebende Wesen, und in erster Linie die ihm zunächst stehenden.[10]) Der Baum hat seine Bedeutung an seiner Stelle, festgewurzelt in seinem Boden, umgeben von Licht, Luft, Atmosphäre, als ein Teil der Natur. Der Mensch dagegen hat seine Bedeutung unabhängig davon, und hat zugleich von Allem, was wir kennen, und was zur Darstellung sich bietet, die höchste Bedeutung. Darum ist der erste Gegenstand der plastischen Kunst der Mensch, nämlich der Mensch in seiner vollen sinnlichen Erscheinung.

Was im Gegensatz dazu den eigentlichen Gegenstand der malerischen Darstellung ausmacht, ist im obigen schon gesagt. Es ist der Raum, in welchem Menschen und Dinge sind, leben und atmen und zueinander in lebendiger Beziehung stehen. Hierbei kann aber der Hauptakzent einmal auf dem Raume liegen, auf Licht, Luft, Stimmung im Raume, und auf der wechselseitigen Beziehung der Menschen und Dinge im Raume und durch diesen hindurch. Dabei wiederum kann der Raum der allgemeine Raum sein, d. h. der Raum der Natur, oder der geschlossene Innenraum. Zum andern kann in der Malerei der Akzent liegen auf den Menschen und Dingen im Raume. Immer sind doch dabei nicht die Menschen

---

[10]) Vgl. Anm. 2. Auch Goethe: „Ueber Laokoon.“ „Die Bildhauerkunst wird mit Recht so hoch gehalten, . . . weil sie den Menschen von Allem, was ihm nicht wesentlich ist, entblößt.“

und Dinge als ſolche oder für ſich gedacht, ſondern als im Raume lebend.“[11])

Dieſe Ausführungen des Münchener Äſthetikers erfahren in den nicht minder trefflichen von Profeſſor Dr. Max Diez[12]) eine ſinngemäße Ergänzung.

„Die Plaſtik hat ihr Weſen in der einfachen Bewegung, im Stehen, Gehen, Laufen, Tragen, oder in den unmittelbaren Ausdrücken des ſeeliſchen Lebens, Spähen, Lauſchen, oder in den einfachſten Aeußerungen des Geiſtigen: Sinnen oder Nachdenken, Befehlen und Anweiſen, Denken und Drohen, Locken und Lieben. Dabei iſt ſie faſt ganz an die Einzelgeſtalt gebunden, weil die Verbindung von Geſtalten das Intereſſe (außer in den einfachſten Fällen) ſofort auf das Unſichtbare richten würde, das zwiſchen den Geſtalten ſchwebt, was einen Punkt zur Hauptſache machen würde, deſſen äſthetiſche Erſcheinung die Plaſtik nicht bewältigen kann, weil ihr der Ausdruck von Motiven verſagt iſt.

Die Malerei dagegen greift ſchon deswegen über die Einzelgeſtalt hinaus, weil Farbe das iſt, was die Körper in der Einheit des Lichtes verbindet, in dem vielfach die Geſtalt verſchwebt, verſchwimmt oder gar zerriſſen wird.[13]) Daher ſtellt ſie den Menſchen naturgemäß auf dem Hintergrund ſeines Lebensſchauplatzes, den Bauern

[11]) Theodor Lipps: „Äſthetik.“ II.

[12]) „Allgemeine Äſthetik.“ 88.

[13]) Vgl. Ludwig: „Handbuch der Ölmalerei.“ S. 13 ff.

auf dem Felde, den Gelehrten in der Studierstube, den Krieger im Kampfe, den Händler im Laden, die Dame im Boudoir u. s. w. dar, ja es kann ohne weiteres gesagt werden, daß dies die natürlichsten Gegenstände der Malerei sind. Die Einzelmadonna wird, sobald sie einmal menschlich geworden ist, nicht zufällig, sondern mit künstlerischer Notwendigkeit zur Madonna im Grünen."

Diese Lehre modernster Ästhetik scheint so einfach, so selbstverständlich und ist doch ein genialer Gedanke — wie der des Kolumbus, ein Ei auf die Spitze zu stellen. Selbst ein so feiner Kunstkenner wie Schopenhauer[14]) baut zur Lösung des eben behandelten Problems eine blutleere Theorie auf. Mit ihr will er dann erklären, „warum die Skulptur die Kunst der Alten, die Malerei die der christlichen Zeiten gewesen ist", anstatt von der positiven Grundlage einer solchen Tatsache auszugehen. Um diesen historischen Gesichtspunkt auszubeuten, muß man das Citat aus Schopenhauer zunächst dahin berichtigen und erweitern, daß die Plastik als Spezialkunst der Romanen, die Malerei als Spezialkunst der Germanen erscheint. Es kommt also darauf an, den Charakterunterschied zwischen Germanen und Romanen zu skizzieren, um einen Rückschluß auf den Unterschied zwischen den bildenden Künsten zu gewinnen. Hier kann natürlich nur von dem Schatten einer Andeutung über die beiden Völkergruppen die Rede sein, um so mehr, als

[14]) „Die Welt als Wille und Vorstellung." II. 36.

alle Streitfragen zwiſchen Raſſentheoretikern und Anthropogeographen umgangen werden müſſen. Da aber die Wahrheit wahrſcheinlich in der Mitte von beiden Auffaſſungsextremen liegt, kann vorſichtige Beſchränkung der Unterſuchung ſchließlich nur von Nutzen ſein.

Der heitre, flache Romane fand ſich im lichtgeküßten Süden von klarumriſſenen Formen umgeben; der ernſte, tiefe Germane ſah ſeine Umgebung in Nebel und Regen verſchwimmen. Seiner Natur und ſeiner Umgebung gemäß erfreute ſich jener an der ſinnlich wahrnehmbaren Oberfläche jeder Erſcheinung und warf ſich damit der Plaſtik in die Arme, während dieſer über dem inneren Zuſammenhang der Dinge grübelte und ſich damit der Malerei ergab. Die Skulptur läßt nichts unklar: von allen Seiten kann man ſie betrachten. Das Bild läßt uns in weite Perſpektiven blicken: man ahnt manches, das man kaum oder nicht ſieht. Die Skulptur zeigt Formen, die Malerei Farben. Die Form iſt im Verhältnis zur Farbe objektiv: jeder kann durch den Taſtſinn kontrollieren, daß ihn ſein Auge nicht täuſcht. Die Farbe iſt im Verhältnis zur Form ſubjektiv: keiner weiß, ob nicht ein anderer dieſelbe Farbe anders ſieht als er. Die Skulptur wirkt durch nackte Klarheit der Form, das Bild durch den verſchleiernden Hauch der Stimmung. Damit iſt ein Kernpunkt getroffen. Im Kunſtwerk der Romanen herrſcht keine Stimmung, oder doch nur ſoweit, als ſie auch in der Natur vorkommt. Dem Künſtler

bewußte, vom Künſtler gewollte Stimmung iſt eine germaniſche Schöpfung — wie die Muſik, in der ſie am reinſten zum Ausdruck kommt. So kann man in Umkehrung dieſes Satzes ſagen, daß die Muſik die ganze germaniſche Kunſt beeinflußt, während bei den Romanen ſich alle Künſte an die Dichtung anlehnen. „Wo aber, wie beim Hellenen, das Wort allein die Poeſie geſtaltet, da wird in den bildenden Künſten durchſichtige, homophone Klarheit bei mehr kaltem, abſtrakt-allegoriſchem Ausdruck vorherrſchen, wo dagegen die muſikaliſche Forderung nach unmittelbarem inneren Ausdruck auf die Geſtaltung großen Einfluß gewinnt, da werden polyphone Entwürfe und verſchlungene Linien auftreten, verbunden mit ſymboliſcher, logiſch nicht analyſierbarer Ausdruckskraft.“ Denn „der Gedanke iſt ſeinem Weſen nach einfach, das Gefühl dagegen ſo vielfältig, daß es das Verſchiedenartige, ja das direkt Widerſprechende bergen kann.“[15]) Wie in der Kunſt kommt der Charakterunterſchied zwiſchen Romanen und Germanen auch in ihrer Weltanſchauung zum Ausdruck. Der Romane hat vornehmlich den Menſchen erkoren, den Menſchen verherrlicht, indem er im Menſchen das Göttliche faßte und in der Schönheit der Form das Ewige und das Geheimnis des Seienden ausſprach; der Germane konnte ſich mit dem Menſchen allein nicht abfin-

15) Chamberlain „Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts.“ II. B. 7. „Das Muſikaliſche.“

den, ſondern fühlte immer und immer den Drang in ſich, das Menſchliche hineinzuverſetzen in den großen Zuſammenhang der Naturerſcheinungen überhaupt.[16]) Auch daraus geht hervor, daß dieſer auf die Malerei, jener auf die Plaſtik verfallen mußte, ein indirekter Beweis für die Richtigkeit des Lipps'ſchen Citates.

Mit einem Wort: Die Plaſtik iſt klaſſiſch, naiv, objektiv; Die Malerei iſt romantiſch, ſentimentaliſch, ſubjektiv.[17])

Wie die Ballade ſich als Miſchung aus Elementen der Epik und Lyrik darſtellt, ſo treten Momente der Skulptur und des Bildes zum Relief zuſammen. Immer aber, mag es hoch oder flach ausgearbeitet ſein, ſteht dieſes der Skulptur näher als dem Bilde, was man ſchon daran ſehen kann, daß es von den Romanen mehr gepflegt worden iſt, als von den Germanen. Wenn auch die Reliefkunſt der Malerei die Bildform und damit einen Anflug von Perſpektive entlehnt, neigt ſie doch durch ihr Material und damit durch Ausprägen der Formen und Vernachläſſigen der Farben mehr zur Skulptur. Deshalb berührt ſie ſich auch mit ihr in der Wahl und Behan-

16) Henry Thode: „Hans Thoma und ſeine Kunſt."

17) Wie im vorigen Kapitel (Anm. 15) iſt zwiſchen der Objektivität oder Subjektivität der Kunſtart und der des Künſtlers ſtreng zu unterſcheiden. Der Bildhauer Praxiteles und der Maler Rembrandt ſind objektiv, Stuck und Klinger als Bildhauer und Maler ſubjektiv. Der Künſtler heißt objektiv, wenn ſeine Empfindung hinter dem Vorwurf, ſubjektiv, wenn der Vorwurf hinter ſeiner Empfindung zurücktritt.

dlung ihres Vorwurfs. Ganz ohne Einfluß darauf bleibt freilich das maleriſche Moment auch nicht. Man denke nur an das Grabmal der Hegeſo, die „Ausſendung des Triptolemos“ oder „Orpheus' Abſchied von Eurydike“! Es iſt, als läg über dieſen Werken der ſchüchternſte Hauch jener Stimmung, die erſt in der Gegenwart (etwa durch Böcklin) zu faſcinierendem Ausdruck gelangt iſt.

Fragt man zum Schluß, ob die Plaſtik oder die Malerei die höhere Kunſt iſt, ſo muß man mit Goethe[18]) der Malerei den Vorrang zuerkennen. Es erfordert naturgemäß mehr Technik, dreidimenſionale Erſcheinungen mit zweidimenſionalen Gebilden als mit dreidimenſionalen nachzuahmen. Man vergleiche den meiſterhaften Schreiber im Louvre mit den kindlichen Wandmalereien der Ägypter aus derſelben Epoche. Ebenſo kommt im Vorwurf der Malerei das höhere geiſtige und ſeeliſche Leben zur Erſcheinung. Darauf iſt es wohl zurückzuführen, daß Bilder das Publikum mehr feſſeln, aber auch mehr ermüden als Skulpturen. Wenn dieſe Erwägungen der ſpeziell germaniſchen Malerei ſo unbedingt vor der ſpeziell romaniſchen Plaſtik den Vortritt laſſen, ſo denkt man leicht an das ſtolze Wort Robert Schumanns: „Die höchſten Spitzen italieniſcher Kunſt reichen noch nicht bis an die Anfänge wahrhaft deutſcher.“ Vielleicht iſt das eine ſelbſtgefällige Täuſchung.

18) „Einleitung in die Propyläen.“: „Man hat bemerkt, daß alle bildende Kunſt zur Malerei, alle Poeſie zum Drama ſtrebe.“

Gerade in äſthetiſcher Beziehung geht uns nordiſchen Barbaren manches ab, was andere beſaſſen. Demgegenüber ſei aber unumſtößlich und weithin ſichtbar die Tatſache feſtgenagelt, daß die höhere Art der bildenden Kunſt von Germanen entwickelt worden iſt.

III.

Timanthes und Böcklin

Timanthes und Böcklin! Die Kühnheit dieser Zusammenstellung wird durch das vorige Kapitel grell genug beleuchtet. Timanthes und Böcklin, der naive Hellene und der sentimentalische Deutsche, der klassische Heide und der romantische Christ, der antike Südländer und der moderne Nordländer, Kinder verschiedener Rassen und Religionen, verschiedener Zonen und Zeiten. Doch les extrêmes se touchent. Man stelle „Iphigeniens Opferung“[1]) von Timanthes und „Maria an der Leiche des Heilands“[2]) von Böcklin nebeneinander, und die psychophysiologischen Unterschiede der beiden Maler werden hinter ihren augenfälligen Beziehungen zurücktreten.

Auf jedem der beiden Bilder ist eine Hauptgestalt, die unter den furchtbarsten Seelenqualen leidet. Aber während beide Künstler „allen Umstehenden den ihnen eigentümlich zukommenden Grad der Traurigkeit“ erteilten, haben sie ihre Hauptgestalt verhüllt. Im Gegen-

[1]) Original im Hause des tragischen Dichters zu Pompeji gefunden, jetzt in Neapel.

[2]) Original in der Königl. Nationalgalerie zu Berlin.

satz zu Plinius und Valerius Maximus sagt Lessing[3]) ganz richtig, daß daraus keineswegs die Unvermögenheit der Kunst oder des Künstlers zu folgern sei, aber seine Erklärung dafür ist mindestens ebenso anfechtbar. Wenn wirklich Timanthes und nach ihm Böcklin aus Gründen der Schönheit nicht hätten malen dürfen, was sie verhüllten, dann wären ja Michelangelos und Böcklins eigene andere „Pietà" (1877) von Grund aus verfehlt. Diese falsche Auffassung erklärt sich aus dem schon in der Einleitung klargestellten Grundirrtum Lessings, daß Darstellung des Schönen den Endzweck der Kunst bilde. „Bei rein künstlerischer Schaffensart liegt jedoch die Schönheit durchweg in der Darstellungsweise allein."[4]) „Der häßlichste Naturgegenstand wird kunstschön durch seine künstlerische Behandlung. Denn es handelt sich ja bei der Kunst nur um den ästhetischen Genuß und nicht um den, den die Dinge als solche vermitteln."[5]) Das oben besprochene Erratenlassen ist lediglich ein Kunstmittel, dessen sich alle Künste zu besonders feinen oder außerordentlich scharfen Wirkungen bedienen. In Uhlands „Schloß am Meer" und Heines „Asra" bleiben die Pointen unausgesprochen und doch ergreifen sie mehr als die herrlichsten Verse es vermöchten. Aus Carmens unvertonten Worten: „Cette bagne autrefois

[3]) „Laokoon." II.

[4]) Wilhelm Trübner: „Verwirrung der Kunstbegriffe."

[5]) Münzer: „Kunst des Künstlers." I.

tu me l'avais donnée, — Tiens!“ ſpricht mehr leidenſchaftlicher Haß, als in den ſchreiendſten Diſſonanzen zum Ausdruck gebracht ſein könnte. Wallenſteins Ermordung erſchüttert jeden Zuſchauer ſo gewaltig wie nur denkbar, trotzdem ſie hinter den Kuliſſen geſchieht. So wirkt auch der Überwurf, der das konvulſiviſche Schluchzen Marias oder Agamemnons bedeckt. Er gleicht dem roten Teppich in „Wallenſteins Tod“ (V. 11.): jeder weiß, was er „gnädig bedeckt.“

Dabei iſt aber zu beachten, daß Timanthes wie Böcklin eine Hand freigelaſſen hat. Dieſes Glied giebt dem Beſchauer nicht allein in dem formloſen Klumpen ſeinen Mitmenſchen zu erkennen, ſondern zeigt ihm auch in einem matten Spiegel deſſen Seelenſchmerz. Denn gerade die Hand iſt geeignet, Charakter und Stimmung eines Menſchen, die ſich deutlich in ſeinem Geſicht ausprägen, auch ihrerſeits anzudeuten, wie beiſpielsweiſe die Hände auf Lionardo da Vincis „Abendmahl“ und Tizians „Zinsgroſchen“ beweiſen.[6]) Aber dieſer Reflex

[6]) Die Hand iſt überhaupt ein intereſſanter Vorwurf für die Kunſt. Es iſt kein Zufall, daß Rembrandts Anatomen ſich mit dem Präparat einer Hand beſchäftigen. Auch auf Portraits ſpielt die Hand meiſt eine beachtenswerte Rolle. Wilhelm Leibl behandelt ein Paar Hände ſogar als ſelbſtändigen Vorwurf (Bild im Beſitze von Hirth du Frênes in München). Aber auch die andern Künſte beſchäftigen ſich mit demſelben Motiv: von der Chironomie der Alten bis zu den ſprechenden Händen der Duſe, denen Gabriel d'Annunzio die Idee ſeiner „Jokonda“ verdankt.

iſt hier ſo zart, daß ſich darüber ſtreiten läßt, ob man ihn wahrnimmt, weil man ihn ſieht oder weil man ihn ſucht.

Dieſes gleichgeſtimmte Schönheitsgefühl der beiden Künſtler hat zwiſchen den genannten Werken noch eine weitere Parallele gezeitigt. Beiden widerſtrebte es, dem Beſchauer hoffnungsloſe Verzweiflung zu zeigen, ſodaß dieſer ſich mit Unbehagen von ihrem Werke hätte wenden müſſen. Beide fühlten, daß „Vergnügen auszuſpendenden der Zweck der ſchönen Künſte“ iſt.[7]) Deshalb öffneten ſie über dem Erdenjammer die Wolken und zeigten dem Beſchauer einen deus ex machina, der das Furchtbare mit gütiger Götterhand mildert und einen Hoffnungsſtrahl für die Zukunft aufdämmern läßt. Wenn man dieſe Art der Löſung einem Dichter zum Vorwurf machen müßte, iſt ſie bei einem Maler nur lobenswert. Dieſer kann nur örtlich nebeneinender Beſtehendes darſtellen, alſo einen Knoten nur durch ein neu hinzutretendes Moment entwirren. Jener muß zeitlich einander Folgendes nachahmen, alſo einen Faden folgerichtig abſpinnen. Die

An den Händen äußert ſich das böſe Gewiſſen der Lady Macbeth, und Gautier beſingt in „Émaux et Camées“ die Hand Lacenaires. Solche Beiſpiele ließen ſich häufen.

[7]) Schiller: „Ueber den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden.“ Desgl. Leſſing: „Laokoon.“ II. Wie ſich die modernſte Äſthetik dazu ſtellt, darüber vgl. Ruskin: „Vorleſungen über Kunſt.“ § 98. Vgl. auch IV. Anm. 14.

Forderung eines ausklingenden Akkordes für das Drama kann demnach und soll deshalb auch an die bildende Kunst gestellt werden.

Robert Schumann hat also recht: „Die Ästhetik der einen Kunst ist die der anderen, nur das Material ist verschieden“. Wie die Ethik und Noethik findet auch die Ästhetik Normen und Formen, die der Mühe des Suchens wert sind. Sie bedeuten Wege zu den drei Idealen des Menschen, die, ewig unerreichbar wie die Früchte des Tantalus, immer mehr zurückweichen, je weiter man auf sie zuschreitet. Daß der Mensch trotzdem nach ihnen strebt, die ihm selten handgreiflichen Nutzen bringen, oft aber Leiden auferlegen, das ist es, was ihn vom Tier im Prinzip unterscheidet, das ist es, was das Ringen nach Gutem, Wahrem, Schönen adelt.

IV.

Tizian und Böcklin

Wiederum zwei Maler, die sich in manchem gegensätzlich gegenüberstehn, in anderem einmütig begegnen: Tizian und Böcklin, jener ein Italiener des 16., dieser ein Deutscher des 19. Jahrhunderts, beide Meister in der Behandlung der Farbe. Eine auffallende Parallele zwischen ihnen würde also kaum so überraschen, wie zwischen dem halb sagenhaften Timanthes und dem kaum verstorbenen Böcklin. Die gezogene Parallele ist also hier noch weniger als im vorigen Kapitel Selbstzweck, sondern noch mehr Mittel zu tieferen Einblicken in das geheimnisvolle Wesen der Kunst.

Bei Betrachtung von Tizians „Irdischer und himmlischer Liebe“[1]) sehen wir uns vor einer Tatsache, die nicht genug betont werden kann: von diesem Werke, das Tizians Ruhm offenbar am weitesten verbreitet hat, wissen wir nicht, was es vorstellen soll. Schon in einer Beschreibung des 17. Jahrhunderts ist es einfach „Zwei Mädchen am Brunnen“ genannt worden, und wir sind bis heute nicht weitergekommen. Ob es „Die heilige und

[1]) Original in der Galerie Borghese in Rom.

weltliche Liebe“[2]) oder „Venus und eine Venetianerin“[3]) oder „Die keusche Jungfrau und das reife Weib“[4]) oder sonst etwas vorstellt, wer will es entscheiden? Sicher ist es eine Allegorie, aber was wir bewundern, sind zwei Frauengestalten am Brunnen.

Zwei Frauengestalten am Brunnen? Sind sie nicht auch der Vorwurf zu Böcklins „Dichtung und Malerei“?[5]) Von dieser Allegorie ist der Sinn verbürgt. Aber fast scheint Zufall oder Notwendigkeit uns den Beweis in die Hände spielen zu wollen, daß wir auch hier nicht den Gedanken, sondern das Bild als solches bewundern. Nach der landläufigen Auffassung schöpfen beide Künste aus dem Brunnen.[6]) Jeder schärfere Beobachter muß aber sehen, daß nur die Dichtung schöpft (sie hat schon getrunken), während die Malerei sich lediglich des Farbenspiels auf ihren Fingern freut. Damit sind die beiden Künste viel tiefer und reicher charakterisiert als in der fälschlich unterschobenen Deutung. Aber das soll beileibe nicht heißen, daß Böcklin diesen Gedanken bewußt hineingelegt hätte.

[2]) Als „Amor sacro e profano“ wird es meist citiert.

[3]) Ferdinand Avenarius nennt es „Ueberredung zur Liebe“ (wohl noch die wahrscheinlichste Deutung.)

[4]) Vgl. die Künstlermonographie von Knackfuß.

[5]) Man mag es dem Prestissimotempo eines Finalekapitels zur Last legen, daß der Verfasser Besitzer und Standort des Originals nicht festgestellt hat.

[6]) Vgl. z. B. die Künstlermonographie von Fritz v. Ostini.

Die Frage, was beide Werke vorſtellen, vertieft ſich alſo zu der anderen, wie beide Werke entſtanden. Die Antwort darauf fordert einen Gang mit Fauſt ins Unbetretene, nicht zu Betretende, zu den Müttern. Dafür verſpricht ſie, einen Blick in das Rätſel der Künſtlerſeele und das Weſen der Kunſt überhaupt zu eröffnen.

Vorerſt aber ſeien noch andere zum Tema paſſende Punkte als lehrreich für die Behandlung dieſes Grundproblems herangezogen. Zwiſchen Tizians „Drei Lebensaltern“[7]) und Böcklins „Vita somnium breve“[8]) ergiebt ſich eine noch augenfälligere Parallele als die erſtgenannte, da beide Bilder denſelben Vorwurf darſtellen. Sie ſind gemalte „Balladen des äußeren Lebens“[9]) wie Homers Beſchreibung vom Schilde Achills[10]) und Schillers „Lied von der Glocke“. Wieder tritt hier der eingangs erwähnte Unterſchied zwiſchen Dichtung und Malerei klar zu tage. Während Homer wie Schiller von Handlungen und Begebenheiten, und zwar auffallend analogen,[11]) ſprechen, zeigen Tizian wie Böcklin Dinge und Zuſtände, und zwar ebenfalls überraſchend ähn-

[7]) Alte Kopie in der Galerie Doria in Rom.

[8]) Original im Muſeum zu Baſel.

[9]) Titel eines Gedichtes von Hugo v. Hofmannsthal.

[10]) Ilias XVIII. 483—607.

[11]) Der Königsberger Philologe Karl Lehrs hat den Vergleich zwiſchen dieſen beiden Werken der populärſten Dichter ihrer Völker angeſtellt.

liche: zwei nackte Bambinos, Jüngling und Jungfrau und im Hintergrunde einen vereinsamten, gebückt dasitzenden Greis, und das alles in blumiger Landschaft unter leicht bewölktem Himmel.[12]) Außer den Titeln haben beide Bilder wenig oder nichts aufzuweisen, was „den Geist des Beschauers zu über das Bild hinausliegenden Spekulationen führen“[13]) könnte.[14]) Nicht hinter, sondern auf der Leinewand will das Kunstwerk gesucht und in vollster Sinnfälligkeit hingenommen werden.

Und doch würde man diesen Bildern nicht gerecht, wenn man sie lediglich als Kompositionen gut nachgeahmter Details bewundern wollte. „Kunst ist nicht Nachahmung der Natur. . . Zweck und Ziel aller Kunst ist ein ganz anderes, ist der deutliche und überzeugende Ausdruck inneren Wesens, und das Verhältnis zur Natur, die Nachahmung der Natur ist nur das Mittel zu diesem Zweck.“[15]) Eine dritte Parallele zwischen Tizian und

---

[12]) Trotzdem kann Muther („Studien und Kritiken“) selbstverständlich gerade diese beiden Werke als Beispiele für den Unterschied zwischen Tizian und Böcklin nennen.

[13]) M. Klinger: „Malerei und Zeichnung“.

[14]) Ursprünglich hatte Böcklin statt der lakonischen Inschrift über dem Brunnen mehrere Verse hingeschrieben, kam aber selbst bald von dieser Verirrung zurück. „Die Bilder sollen sagen, was er fühlt und denkt, nicht der Künstler“ sagt er selbst.

[15]) Henry Thode: „Hans Thoma und seine Kunst“. Dies Citat scheint den vorerwähnten (III. Anm. 7.) direkt zu widersprechen, tut es aber in Wirklichkeit kaum. Thode betrachtet den Zweck der Kunst vom Stand-

Böcklin wird das beweiſen und illuſtrieren. Sechsmal hat jenes landſchaftliche Motiv aus den Ponzainſeln in der Phantaſie des Künſtlers ſeine Wiedergeburt als „Toteninſel“ erlebt. Was Böcklin in dieſem Werke ſchaffen wollte, — er hat es zur Gräfin Oriola geäußert — iſt „ein Bild zum Träumen, welches ſo ſtille wirken ſoll, daß man erſchrickt, wenn angeklopft wird“. Immer wieder hat er unter ſtets veränderten Einzelheiten dieſelbe Stimmung feſtzubannen verſucht. Ebenſo hat er das Motiv der Burgruine in ſieben Varianten behandelt, von denen die erſte, ein Jugendwerk von 1847, und die letzte, ein Temperabild von 1898, 51 Jahre auseinanderliegen. Immer aber hat er es ohne menſchliche Staffage, immer in derſelben Stimmung gehalten. „Es war einmal“, das iſt's nach ſeinem eigenen Zeugnis, was aus dem Bilde ſprechen ſoll. Gleicher Weiſe ſehen wir auch Tizian ſein Leben lang mit demſelben Vorwurf ringen. Von ihm haben wir keinen Aufſchluß über ſeine Abſicht in dieſen Bildern. Wozu auch? „Es iſt ja das Weſen der bildenden Kunſt, ſich nicht in Worten äußern zu können.“[16]) Auch Böcklins angeführte Ausſprüche nennen gleichſam nur die Tonart jener Symphonie geheimſter Seelenregungen, die aus ſeinen Bildern mit Zungen predigen.

punkt des Künſtlers aus, d. h. rein ſubjektiv; Leſſing und Schiller betrachten ihn vom Standpunkt des Publikums aus, d. h. mehr objektiv.

[16]) Hänzer: „Kunſt des Künſtlers.“ I. Vgl. I. Anm. 20.

Dieſer Vergleich zwiſchen Tizian und Böcklin eröffnet eine Fülle von Einſichten in das Weſen der Kunſt. Hier kann freilich nur das Hauptergebnis Platz finden.[17]) „Kunſt iſt die Fähigkeit des Menſchen, ſeinen Gefühlen, Stimmungen und Gedanken aus ſchöpferiſchem Geiſte heraus ſinnfällige und äſthetiſch wirkende Formen zu verleihen.“[18]) Als ſolche will ſie „Schönheit geben als das Phänomen von etwas halb Verborgenem, nur unvollendet zum Ausdruck Gekommenem, als den völligen Schein des nur unvollſtändig ſichtbaren Weſens der Dinge.“[19]) Damit iſt auch gekennzeichnet, inwiefern die Kunſt (z. B. von Ariſtoteles) als Nachahmung der Natur oder (z. B. von Leſſing) als Darſtellung des Schönen aufgefaßt werden konnte.

Ausgerüſtet mit dieſer fundamentalen Erkenntnis wenden wir uns wieder der ſchon geſtellten Frage zu: wie entſtanden Tizians „Irdiſche und himmliſche Liebe“ und Böcklins „Dichtung und Malerei“? Ob die allegoriſche Idee, oder ein geſchautes Motiv den erſten Anſtoß zu beiden Werken gaben, iſt wohl kaum zu entſcheiden und für unſere Unterſuchung belanglos. „In jedem

---

17) Uebrigens würden auch Bibliotheken darüber nur ein Schema bieten können. Erſchöpflich iſt der Geiſt eines Denkers und die Geduld ſeines Hörers, ein Tema nie — mit der Sprache nie. Denn „jedes Wort iſt ein Vorurteil.“ (Nietzſche: „Menſchlich-Allzumenſchliches.“)

18) v. Oettingen: „Die bunte Menge.“

19) Münzer: „Kunſt des Künſtlers.“ I. Vgl. Einleitung. Anm. 3.

Kunſtwerk muß das aus der Natur erſchaute Stoffliche vermocht haben, entweder die im Centralorgan bereits gebildete Idee zu ergänzen, oder letztere in erſterem erwachſen zu laſſen".[20]) Das Problem beſchränkt ſich alſo auf jene Einzelheiten, die in langer Gehirnarbeit zum Kunſtwerk ausreiften.[21]) Beide Maler gruppieren ihre Geſtalten um einen Brunnen im Freien[22]): das Waſſer hat den Menſchen immer angezogen und angeregt. Beide heben dies Verhältnis noch dadurch hervor, daß ſie eine Hand im Waſſer ſpielen laſſen. Bei beiden iſt das Waſſer plätſchernd zu denken: ſtagnierende Tümpel ſpiegeln uns wohl, aber ſagen uns nichts.[23])

---

[20]) O. Knille: „Grübeleien eines Malers."

[21]) Hierher gehört der locus communis, aller Anfang ſei ſchwer, nur in der Kunſt gelte das Umgekehrte. Uebrigens findet er ſich ſchon bei Schopenhauer irgendwo, ziert dann — bezeichnenderweiſe — die Aphorismen der Ebner-Eſchenbach und wurde erſt kürzlich dem verſtorbenen Schwarzwalddichter Auerbach als beſonderer Geiſtesblitz zugeſchrieben. Sollte das an Terenz („Eunuchus") erinnern: „Nullumst iam dictum, quod non sit dictum prius"?

[22]) Böcklin hatte erſt eine Säulenhalle als Hintergrund gemalt, änderte dieſen aber in den Lorbeerhain um.

[23]) Vgl. Schopenhauer: „Welt als Wille und Vorſtellung". I. 51. „Um die Ideen, welche ſich im Waſſer ausſprechen, vollſtändig aufzufaſſen, iſt es nicht hinreichend, es im ruhigen Teich und im ebenmäßig fließenden Strome zu ſehn; ſondern jene Ideen entfalten ſich ganz erſt dann, wann das Waſſer unter allen Umſtänden und Hinderniſſen erſcheint, die auf dasſelbe wirkend, es zur vollen Aeußerung aller ſeiner Eigenſchaften veranlaſſen."

So ließe sich noch manches anführen, vielleicht aber sind wir schon zu weit gegangen. Jedenfalls zeigen diese auffallend analogen Einzelheiten, daß sie bei der Verschiedenheit des allegorischen Vorwurfes nicht gedanklicher Reflexion in Bezug auf diesen, sondern künstlerischer Intuition in Bezug auf seine Versinnlichung entstammen. Bilder sind keine Hieroglyphen, hinter denen sich philosophische Ideen verstecken, sondern Kunstwerke, die als solche mit den Augen genossen sein wollen. Kurz: nicht der Vorwurf, sondern seine Behandlung macht das Kunstwerk aus, wie auch aus den beiden Parallelen zwischen Tizian und Böcklin hervorgeht. „Wenn die Kunst sich in den abgetragensten Stoff kleidet, erkennt man sie am besten als Kunst."[24]) Das haben die Künstler der Renaissance mit ihren ewig wiederkehrenden, die Niederländer mit ihren belanglosen Motiven deutlich genug gezeigt; das gilt auch für alle anderen Künste. Euripides verachtete das Interesse am Stoff so sehr, daß er seinen Zuschauern schon im Prolog den Inhalt des Stückes verriet, und Beethoven dachte so gering von jedem Programm für seine Musikwerke, daß er sie namenlos als Sonaten und Symphonieen numeriert herausgab. Vom Schauspieler ist es ohnehin klar. Nietzsche sagt geradezu: „Man ist um den Preis Künstler, daß man das, was alle Nichtkünstler Form nennen, als In-

[24]) Nietzsche: „Menschlich-Allzumenschliches." Vgl. die meisterlichen Ausführungen von Münzer: „Kunst des Künstlers" I. u. IV.

halt, als die Sache ſelbſt empfindet.“ Erſt wo der Vorwurf den Künſtler nicht mehr bindet, beginnt das Kunſtwerk, denn „man möge nur denjenigen den Namen der Kunſtwerke beilegen, in welchen ſich der Künſtler wirklich als Künſtler hat zeigen können“.[25]) Soviel gibt Leſſing ſelbſt zu, der ſonſt[26]), wie ſchon eingangs erwähnt, den hier vertretenen Standpunkt bekämpft. Heute tut das wohl niemand mehr, denn die berufenſten Richter in ſolchen Fragen, die Künſtler ſelbſt, vertreten ihn als den ihrigen. Am eindringlichſten iſt er wohl in Ibſens Verſen[27]) formuliert:

„Denn in dem Reich der Kunſt — dies zu beachten
Verlerne nie! — iſt nur die Form von Rang;
Willſt Du des Skalden Lied zu richten trachten,
So mußt Du wägen, wie — nicht was er ſang.“

---

[25]) Leſſing: „Laokoon.“ IX.

[26]) „Laokoon.“ II.

[27]) Ueberſetzt von Fulda.

Georg Haar:

Parentheſen zu Leſſings „Laokoon“

Clauß & Feddersen, Hanau